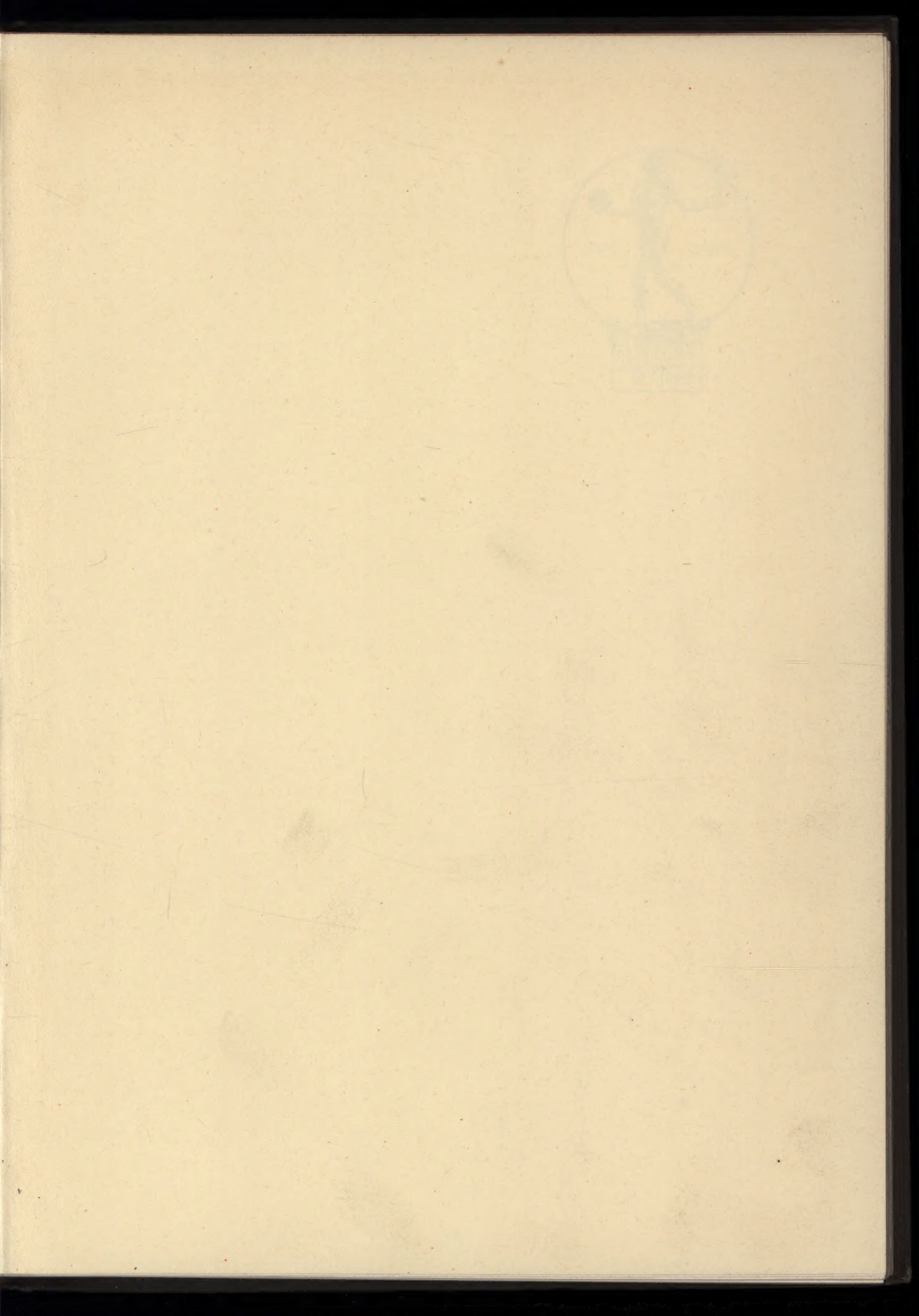
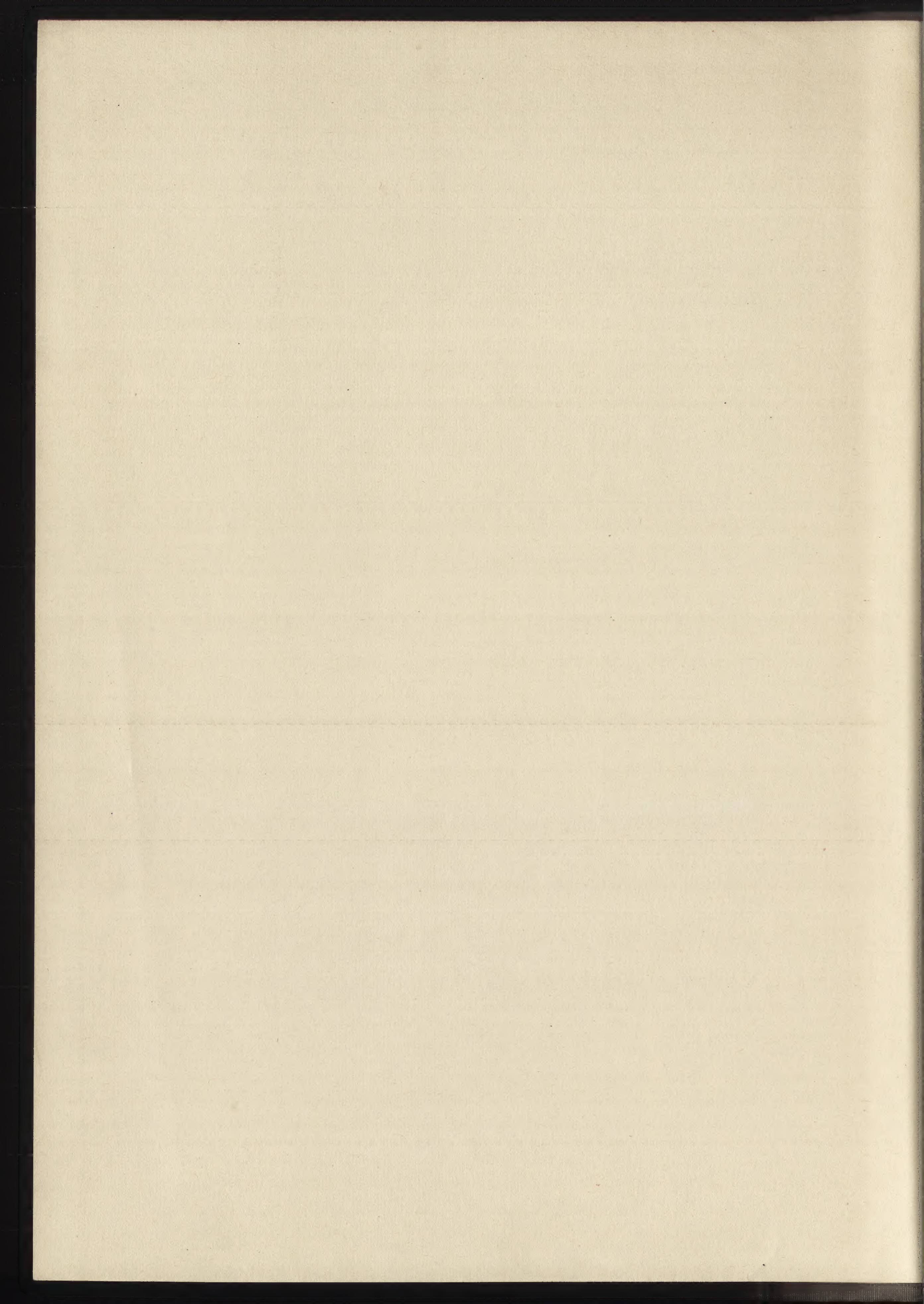
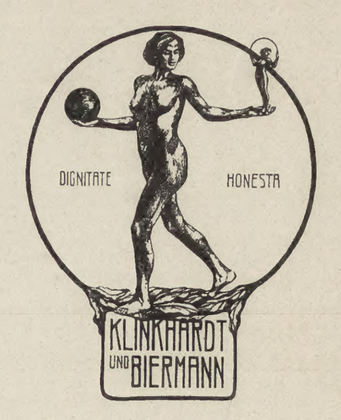
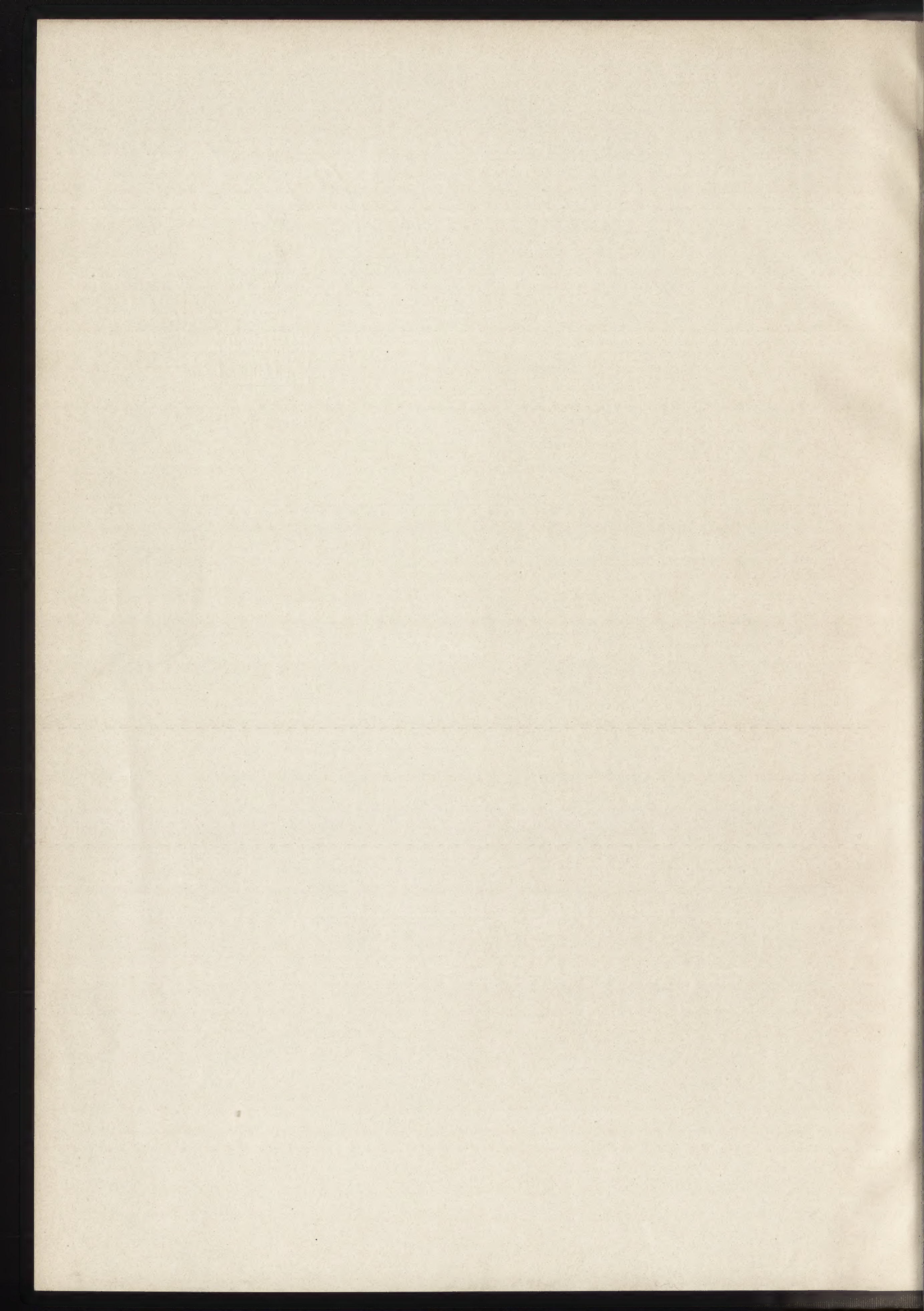



Alles mit Bedacht
Ex Libris
Dr. Friedrich Bonhoff.






DIGNITATE
HONESTA
KLINKHARDT
UND BIERMANN



DIE FRÜHMITTELALTERLICHE PORTRÄTPLASTIK IN DEUTSCHLAND

BIS ZUM ENDE DES XIII. JAHRHUNDERTS

VON DR. MAX KEMMERICH

MIT 112 ABBILDUNGEN

LEIPZIG 1909 ◇ VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Den Druck dieses Werkes besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Seiner Hoheit dem Herzog

Johann Albrecht zu Mecklenburg,

Regenten des Herzogtums Braunschweig

in tiefster Ehrfurcht gewidmet

vom Verfasser

Vorwort

Indem ich meiner „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei in Deutschland“, hinfort zumeist als „I. Band“ zitiert, vorliegendes Werk folgen lasse, habe ich die Geschichte des Porträts im frühen deutschen Mittelalter bis etwa 1300 vollendet. Es galt den Nachweis zu erbringen, nicht nur daß unsere Altvordern eine gewisse Porträtfähigkeit besaßen, sondern auch deren Grenzen in den verschiedenen Techniken und Materialien zu bestimmen. Damit dürfte hinfort die Möglichkeit gewährt sein, porträtistische Leistungen jener fernen Zeit auf ihren Wirklichkeitsgehalt hin zu bestimmen. Daß das nur auf Grund meiner Ähnlichkeitstheorie, die im erstgenannten Werke eingehend entwickelt und hier deshalb nur kurz rekapituliert zu werden brauchte, angängig ist, liegt auf der Hand.

Wer mit denselben Ähnlichkeitsforderungen an die frühmittelalterlichen Erzeugnisse herantritt, wie wir sie denen der Renaissance oder der Gegenwart gegenüber hegen dürfen, würde das Wesen des Porträts verkennen und allen jenen Schöpfungen unrecht tun. Denn um vollständige Porträts — soweit solche überhaupt im Bereich der Kunst liegen — handelt es sich im bearbeiteten Zeitraume niemals, sondern lediglich um solche, die in mehr oder weniger Merkmalen mit den lebenden Originalen übereinstimmen. Hält der Leser sich einen Vergleich mit literarischen Porträts, auch den besten und vollständigsten, vor Augen, so wird er aber den richtigen Standpunkt leicht gewinnen. Wie das Porträt in Worten nur eine Reihe von Merkmalen angibt, die andern aber der Phantasie des Hörers zur Ergänzung überläßt, genau so sind im frühmittelalterlichen Porträt nur einzelne Züge beobachtet, andere aber teils gar nicht berücksichtigt, teils willkürlich ausgefüllt. Nur der Vergleich des gesamten für eine Person erhaltenen Materiales unter Berücksichtigung der anderweitigen gleichzeitigen Kunstschöpfungen gibt Gewißheit über ihr Äußeres bzw. über den sich bekundenden Wirklichkeitssinn. Die aus dem mehr oder weniger an Porträtwert sich ergebende Skala bietet uns einen zuverlässigen Maßstab sowohl zur Beurteilung der einzelnen Techniken, als auch zu der der Porträtfähigkeit bestimmter Perioden.

War die Schwierigkeit der Aufgabe bei der Malerei schon groß, so wuchs sie noch bei der Plastik, da wir seit 25 Jahren keine Geschichte der deutschen Plastik besitzen. Dieser Umstand rechtfertigt es auch, wenn ich verschiedene Partien

weiter ausbaute und ohne ausschließliche Beschränkung aufs Problem der Ähnlichkeit auch alle anderen in Frage kommenden Faktoren in den Kreis der Betrachtung zog.

Was meine Stellung zur Literatur anlangt, so habe ich wohl alle einschlägigen Schriften studiert. Keineswegs fühlte ich mich aber berufen, Arbeiten zu nennen, aus denen ich keinen Gewinn zu ziehen vermochte. Wir ersticken in einer Flut kunstwissenschaftlicher Publikationen, die von Tag zu Tag stärker anwächst. Da scheint es mir viel wichtiger zu sein, nur das hervorzuheben, was wirklich Bedeutung besitzt, als kritiklos — um mit Belesenheit zu prunken — Nichtiges als Ballast mitzuschleppen. Im übrigen habe ich selbstverständlich überall versucht, mir nach Originalen oder guten Abgüssen ein selbständiges Urteil zu bilden. Literatur über unser spezielles Gebiet existiert nicht.

Die verschiedenen als Beispiele auch in diesem Werke näher ausgeführten Kaiserikonographien dürften besonders den Historikern willkommen sein.

Auf gute und reiche Illustrierung wurde das größte Gewicht gelegt. Eine Reihe von Werken sind auch hier erstmalig publiziert.

Endlich ist es mir ein Bedürfnis, dem Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, Herrn Professor Dr. Hager, sowie den Herren Bibliothekaren Dr. Richard Hoffmann und Dr. Friedrich Hofmann meinen herzlichsten Dank auszusprechen für die ganz ungewöhnliche Liberalität, mit der sie mir die freie Benutzung der Museumsbibliothek gestatteten.

Der nächste, voraussichtlich in Jahresfrist erscheinende Band wird die deutsche Porträtmalerei der Gotik und Renaissance bis auf Rembrandt behandeln.

Endlich bitte ich die Herren Kritiker, diesem Werke mit demselben Wohlwollen zu begegnen, wie der Porträtmalerei und mich auf Irrtümer, die selbst bei größter Gewissenhaftigkeit unvermeidlich sind, aufmerksam zu machen.

München, im September 1908.

Der Verfasser.

Inhalt



Abb. 1. Porträt des Königs Agilulf der Longobarden im Museo Nazionale zu Florenz.

Die Anfänge der deutschen Porträtplastik bis zum Ausgang der Karolinger.

Wir kennen kein Volk der Vergangenheit oder Gegenwart, das ganz ohne Plastik wäre. Nicht an Ritzzeichnungen auf Knochen, Lanzenschäften und Geräten des täglichen Gebrauches, Werke die wir besser zur Malerei rechnen, sei hier erinnert, vielmehr in erster Linie etwa an die Funde in den Höhlen Frankreichs aus der ältesten Steinzeit, an die primitiven Fetische der Naturvölker wollen wir denken, wenn wir obigen Satz als allgemeingültig aufstellen. Mögen auch Ornamente geometrischer Art oder mit Motiven aus dem Tierreich die Mehrzahl der erhaltenen urzeitlichen Darstellungen bilden, so genügt doch ein Hinweis auf die „Venus von Brassempouy" aus der Mammutzeit, auf das aus Renntiergeweih geschnitzte Gesicht der Sammlung der anthropologischen Schule zu Paris oder den in Elfenbein gearbeiteten Menschenkörper aus der Sammlung de Vibraye[1]), um zu beweisen, daß schon der Mensch der älteren Steinzeit sich mit Ornamenten und Ritzzeichnungen nicht begnügend zu Menschendarstellungen in Rundplastik vorgeschritten war. Wenn die jüngere Steinzeit und die ältere Broncezeit diesen relativ erstaunlich hohen Kunstleistungen auch nichts ebenbürtiges an die Seite zu setzen hatte, so litt doch auch sie keinen Mangel an Menschendarstellungen in Rundplastik und Relief.[2]) Desgleichen besitzen die völlig unberührten Naturvölker Brasiliens — um nur ein Beispiel zu nehmen — die Fähigkeit, in die Rinde lebender Bäume Menschenfiguren in tiefem Relief einzugraben oder Puppen aus Ton zu verfertigen,[3]) ganz

[1]) Abb. bei Woermann „Geschichte der Kunst". I. Bd. S. 9 und 10.

[2]) Vgl. die Abbildungen bei Woermann, S. 22 und 26.

[3]) K. von den Steinen „Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens". Berlin 1894 besonders S. 256 und 282. Über die anderen Natur-, Halbkultur- und vorgeschichtlichen Völker vgl. Woermann.

zu schweigen von den entwickelten Halbkulturvölkern mit oft recht ansehnlichen Leistungen.

Diese Hinweise werden genügen, um mit einer jedem Zweifel ausschließenden Sicherheit behaupten zu dürfen, daß auch die Germanen schon bei ihrem Eintritt in die Weltgeschichte, ja in grauester Vorzeit nicht nur — im Gegensatz zur Malerei — eine eigene Plastik besaßen, sondern daß ihnen auch die Kunst körperlicher Menschendarstellung nicht fremd gewesen sein kann. Denn wenn wir auch nicht berechtigt sind, unseren Urahnen besondere, bei anderen Völkern auf gleicher Kulturstufe sich nicht findende Fähigkeiten zuzuschreiben, so haben wir noch viel weniger ein Recht, ihnen Kunstfertigkeiten, die jene besitzen, zu bestreiten.

Daß sich aus jener Vorzeit keine Werke erhalten haben, die mit Sicherheit germanischen Künstlern zugeschrieben werden können, will nichts besagen, denn die Vergänglichkeit des zumeist gewählten Materiales, Zufall und Strittigkeit der Zuteilung sind genügend Gründe dafür. Ein anderer Punkt ist es, der einer Prüfung bedarf: waren die Menschendarstellungen, an deren Existenz zu zweifeln wir kein Recht haben, Porträts?

Wie ich in meiner frühmittelalterlichen Porträtmalerei[1]) ausführte, besteht das Wesen des Porträts in der Übereinstimmung zwischen Original und Abbild in Merkmalen. Je größer die Zahl und Wichtigkeit dieser wiedergegebenen Merkmale ist, desto größer ist auch die Ähnlichkeit. Da nun bei der Relativität des Ähnlichkeitsbegriffes eine scharfe Grenze zu ziehen unmöglich ist, vielmehr zwischen der Menschendarstellung die über die Tatsache des Menschseins hinaus nur ein individuelles Merkmal hat und zwischen dem abgeschlossenen Porträt, in dem alle künstlerisch darstellbaren Züge enthalten sind, eine kontinuierliche Skala besteht, so sind wir wohl berechtigt, von dem Augenblick an von Porträtähnlichkeit zu sprechen, wo dieses erste individuelle Merkmal, zumeist Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, auftritt.

Nun ist es ohne weiteres klar, und die Versuche von den Steinens und anderer haben, wie nicht anders zu erwarten war, ergeben, daß selbst auf der allerprimitivsten Kulturstufe diese ersten Porträtmerkmale auftreten. Allerdings sind die Darstellungen nur durch eine Gedankenoperation zu erkennen, nämlich durch die Conclusio per exclusionem, doch das ändert an der Tatsache der Porträtähnlichkeit nicht das allergeringste.

Wenn wir also der allerrohesten Menschendarstellung begegnen, so ist die Möglichkeit, daß sie Porträtzüge aufweist, keineswegs von der Hand zu weisen, nur müßten wir wissen, ob der Künstler auch die Absicht hatte, eine bestimmte Person wiederzugeben. Da sich diese Porträtabsicht und der Grad, bis zu welchem sie erreicht wurde, aber fast nur durch Vergleich mehrerer Porträts nachweisen läßt, ein solches Verfahren jedoch wegen des Fehlens von Material unmöglich ist, so können wir erst in dem Augenblick mit unserer Untersuchung einsetzen, wo uns Material zur Verfügung steht.

Zum mindesten müssen wir warten, bis wir Menschendarstellungen begegnen, die durch Namensunterschrift bezeugen, daß sie eine bestimmte Person darstellen

[1]) München 1907. Verlag von Georg D. W. Callwey, S. 1 ff. Es empfiehlt sich, diese Seiten auch mit Rücksicht auf das Folgende zu vergleichen.

sollen. Ob es aber Porträts oder Bildnisse sind, d. h. ob die Absicht bestand, die Person, deren Namen genannt ist, auch so darzustellen, wie sie wirklich aussah, oder ob nur eine Phantasieschöpfung vorliegt, das können wir nicht konstatieren. Dazu bedürfen wir mehrerer beglaubigter Porträts derselben Person.

Wiewohl wir also für die Vorzeit und für die vorkarolingische Periode aus Mangel an Vergleichsmaterial nicht imstande sind, ein zuverlässiges Urteil über den erreichten Grad von Porträtähnlichkeit abzugeben, so dürfen wir doch diese Zeit nicht unberücksichtigt lassen, bietet sie doch Interesse genug lediglich hinsichtlich der Bewältigung der menschlichen Gestalt. Mag im Laufe der Zeit auch durch die Berührung mit den Erzeugnissen der Antike oder benachbarter Völker das Urgermanische der Kunstschöpfungen noch so stark beeinflußt worden sein, ein autochtoner Rest ist stets geblieben.

Die ältesten Zeugnisse germanischer Menschendarstellung finden wir in ihrer Urheimat, dem südlichen Schweden, Dänemark und der nördlichen Küste der Ostsee; die dort gefundenen Kunstwerke reichen bis in die ältere Broncezeit, ja, wie die Funde von Nämforsen in Angermanland vermuten lassen, bis in die jüngere Steinzeit hinauf. Am bemerkenswertesten für uns sind die Felsenreliefs zu Tegneby in Bohuslän.[1]) Ob die außerordentlich zahlreichen Figuren der Krieger, Jäger, Reiter und Seefahrer, die hier dargestellt sind, im einen oder anderen Falle Porträtzüge festhalten sollten, was immerhin unwahrscheinlich, ist natürlich nicht zu entscheiden. Soweit ich nach den Abbildungen schließen konnte, unterscheidet sich der jeweilige Führer oder Häuptling nur durch seine Größe von der Mannschaft. Das ist eine allerdings sehr primitive Art der Charakteristik oder Kenntlichmachung, die sich auf dieser Stufe bei allen Völkern findet und erstaunlich lang konserviert wird, in Deutschland auf den Stifterbildern noch bis ins 16. Jahrhundert. Geistige oder soziale Überlegenheit kann eben nicht anders als durch körperliche Größe ausgedrückt werden. Das ist aber kein individuelles Merkmal, mithin sind wir bei diesen Werken nicht berechtigt, auch nur Porträtversuche anzunehmen. Nicht ein bestimmter Führer, der Führer schlechthin wurde abgebildet. Würden wir auf eine prägnante Bezeichnung dieser Stufe Gewicht legen, dann könnte nur der Name typisch in Frage kommen. Wir würden aber dasselbe erreichen, wenn wir die Porträtabsicht leugneten — die Porträtfähigkeit in Abrede zu stellen, sind wir mit Rücksicht auf die Lückenhaftigkeit und Dürftigkeit des Materials nicht berechtigt — denn ein typisches Porträt ist eine Contradictio in adiecto. Entweder man will ein Individuum ähnlich nachbilden und verleiht dem Abbild deshalb diesen oder jenen individuellen Zug, dann entsteht ein Porträt, wenn auch noch so primitiver Art; oder man will nur einen Krieger oder Fürsten hinstellen, dann entsteht eine Figur, die man meinetwegen typisch nennen mag, wiewohl von Typus streng genommen nur dann die Rede sein kann, wenn alle Personen desselben Standes oder alle Bilder derselben Person, zum mindesten soweit sie am gleichen Orte und zur gleichen Zeit entstanden sind, dieselben Züge, die ihnen aber in Wirklichkeit wenigstens als Individuen nicht zu-

[1]) L. Baltzer und V. Rydberg „Hällristnningar". Gotenburg 1881 ff. und M. Hoernes „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa". Wien 1898.

kamen, aufweisen. So mag man vom typischen Dienerbild der Assyrer reden, weil eines mit dem andern so genau übereinstimmt, als wären alle nach derselben Schablone durchgepaust, oder man mag mit Einschränkung den Christustypus heranziehen, weil sich für Christus eine bestimmte von der historischen Erscheinung aber ganz unabhängige Art der Darstellung wenigstens in einem begrenzten räumlichen Bezirk zu einer gewissen Periode nachweisen läßt; vom typischen Porträt schlechthin zu reden, ist aber falsch.

Weit vollkommenere Menschendarstellungen als auf den nordischen Felsenreliefs finden wir in der Hallstadtperiode (etwa 700—300 v. Ch.). Die berühmte Situla von Watsch und die von der Certosa bei Bologna[1]) z. B. zeigt nicht nur in der Kleidung, sondern auch in der Gesichtsbildung der dargestellten Personen Differenzen, so daß man immerhin daran denken mag, daß dem Künstler bestimmte Personen vorschwebten. Aber abgesehen von der Unbeweisbarkeit dieser Vermutung waren die Verfertiger dieser Kunstwerke wohl nicht Germanen, sondern Kelten. Allerdings zeigt der im Kopenhagener Museum befindliche, 1891 aufgefundene Silberkessel von Guldelstrup (Dänemark)[2]) noch viel differenziertere Physiognomien, doch handelt es sich hier um Götter, und der orientalische Einfluß ist unverkennbar. Keinesfalls können wir aus allen diesen Werken etwas für die germanische Porträtierungskunst gewinnen.

In der Kunst, die der Hallstadtstufe folgt, lassen sich gallische, slavische, skythische und germanische Werke und Einflüsse, wie Woermann zutreffend bemerkt, nicht immer unterscheiden. Wichtig ist jedoch die Kunst östlich des Schwarzen Meeres, weil sie, sich parallel mit der Hallstadtkultur entwickelnd, von Skythen getragen, von Griechen stark beeinflußt, schon sehr früh auf die dorthin vordringenden germanischen Stämme einwirkte. Besonders wurde die Metallkunst in den Kaukasusländern gepflegt, doch sind Menschendarstellungen selten. Auch die Kunst des westlichen Europa kommt, als keltische Schöpfung, für uns nur mittelbar in Betracht, vor allem dadurch, daß sie römische Einflüsse, allerdings nicht unbedeutend abgewandelt, dem Norden vermittelte. Von einer eigentlichen germanischen Plastik ist mir in dieser Zeit nichts bekannt, was für unsere Zwecke zu verwerten wäre. Auch in der Periode von etwa 100—350 n. Ch., als die römische Provinzialkunst, wohl auch von Künstlern deutscher Abstammung ausgeübt, innerhalb des Limes herrschte und von da aus nach den rein germanischen Ländern ausstrahlte, können wir nicht Notiz nehmen, da von allen anderen Bedenken abgesehen, der Geist, in dem geschaffen wurde, durchaus dem großen Kulturvolke des Südens entstammte, sodaß wir Menschenfiguren, die in Deutschland gefunden werden, sofern sie schön sind, unbedenklich für römisch ansehen müssen, sollten sie auch vou germanischen Händen gefertigt sein. In der reingermanischen Plastik[3]) auf deutschem

---

[1]) Abb. bei Joh. Ranke „Der Mensch". II. Bd. S. 578 und 581, farbige Abb. des Gürtelblechs von Watsch Tafel bei S. 582.

[2]) Abb. bei Georg Grupp „Die Kultur der alten Kelten und Germanen". München 1905. S. 221.

[3]) Für diese und die Folgezeit bietet das zweibändige Tafelwerk von K. Mohrmann und Ferd. Eichwede „Germanische Frühkunst", Leipzig 1906 und 1907, vortreffliches Material, desgleichen L. Lindenschmidt „Handbuch der deutschen Altertumskunde". Braunschweig 1880 ff.

Boden sind Menschendarstellungen auch noch in dieser Zeit selten, und von Porträtversuchen ist mir überhaupt nichts bekannt. Eine selbständige Kunst neben der germanisch-römischen Mischkunst äußert sich nur in den geometrischen und Tierformen der Ornamentik, deren großer Reichtum Beachtung verdient. Bemerkenswert ist, daß trotz der starken Berührung mit römischen Formen die deutsche bzw. nordische Kunst ornamental bleibt und zwar in so hohem Grade, daß sie mit Vorliebe auch Menschenfiguren in Ornamente verwandelt und keineswegs ihre eigene Sprache aufgibt oder auch nur wesentlich modifiziert. So wird z. B. das römische Pflanzenornament nicht angenommen. „Wie überall das Pflanzenornament erst auf die geometrische und die Tierornamentik folgt, so zeigt sich hier, daß die Pflanzenmotive von Völkerschaften, die noch nicht reif für sie sind, auch wo es an Vorbildern nicht gefehlt haben kann, nicht beachtet, weil nicht verstanden werden.“ [1])

Erst in der Völkerwanderungskunst (350—550) treffen wir auf Werke, deren Erwähnung hier angezeigt ist, wenn es sich auch keineswegs um unbeeinflusste, ja auch nur um mit Sicherheit unseren Vorfahren zugeschriebene Leistungen handelt. Denn wohin die Germanen auch auf ihren Kriegszügen vordrangen, überall trafen sie auf Nationen, deren Kultur der ihrigen überlegen war, und überall nahmen sie, lerneifrig wie sie waren, fremde Anregungen auf. In diese Zeit fällt die goldene Kanne mit Figuren aus dem Funde von Nagy-Scent-Miclos in Ungarn [2]), eine getriebene Arbeit, vielleicht gotischer Provenienz, bei der natürlich nicht von Porträts gesprochen werden kann, die aber interessant ist durch die anerkennenswerte Technik, sowie durch die verschiedenen Physiognomien, die hier der Künstler dem Reiter und seinem Gefangenen zu geben wußte.

Besonders in romanischen Ländern, wo sich unsere Altvordern häuslich niederließen, entstand teilweise auf alter Basis eine neue halbbarbarische Kunst, die sich auch im Porträt, wenn auch nur in sehr untergeordneter Weise, versuchte. In Goldschmiedearbeit, einer von den Germanen stets eifrig betriebenen Technik, sowie in Email wurden in Frankreich unter den Merovingern, in Spanien unter den Westgoten und in Italien unter den Langobarden die ersten nennenswerten Produkte erzeugt. Zunächst handelt es sich als um Werke der Kleinplastik.

In erster Linie zu nennen ist das Porträt des Langobardenkönigs Agilulf (590—616) im Museo Nazionale in Florenz [3]), von dem ich eine Photographie der

[1]) Woermann „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“. I. Bd. S. 472. Die ausgezeichneten Ausführungen dieser weitesten Blick mit größter Gewissenhaftigkeit im Detail verbindenden Kunstgeschichte sind wiederholt von mir berücksichtigt worden.

[2]) Dieser sogenannte „Schatz des Attila“ bestehend aus 23 goldenen Gefässen befindet sich im k. k. Antiquitätenkabinett in Wien, ein Abguß der Kanne im Nationalmuseum zu München. Abbildung bei Lübke-Semrau „Die Kunst des Mittelalters“. 12. Aufl. Stuttgart 1901. S. 97. Ferner bei Jos. Hampel „Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn.“ Braunschweig 1905. III. Bd. Taf. 290 und Taf. 292. Auch die Menschendarstellungen desselben Fundes auf Taf. 294 und 302 sind zu vergleichen. In diesem gründlichen Werke kann der Interessent mancherlei über die Kunst unserer östlichen Nachbarn finden; für uns genügt obige Andeutung.

[3]) Vgl. Venturi „Storia dell' arte Italiana.“ Mailand 1902. II. Bd. p. 66 sq. Etwa gleichzeitig und gleichfalls longobardisch scheint das Brustbild eines bärtigen Barbarenfürsten mit Federkrone auf einer Bronzeplatte aus Alwaschein zu sein. Vgl. Samuel Guyer „Die christl. Denkmäler des 1. Jahrtausends in der Schweiz“. Leipzig 1907. S. 64.

Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Poggi verdanke (Abb. 1). Es befindet sich auf einer goldplattierten Kupferplakette und zeigt in getriebener Arbeit den König auf dem Throne sitzend, zu seinen Seiten je einen Leibwächter mit Schuppenpanzer und Spangenhelm, Schild und Lanze. Außerdem befinden sich zwei Viktorien und vier andere Personen auf demselben Stück. Die Arbeit ist außerordentlich roh und lehrt wie rapid der Kunstverfall in Italien eintrat. Der König hat lange Haare, langen Spitzbart und starke Backenknochen und macht einen sehr ungepflegten Eindruck. Trotz der Roheit dieses Goldreliefs zeigt der König unbedingt germanischen Typus, eine weitere Bestätigung für unsere in der „Porträtmalerei"[1]) ausgesprochene Meinung, daß der Rassetypus auftritt, sobald eine Menschendarstellung mehr aufweist als die allgemeinsten symbolischen Linien, die mehr zu raten zwingen als zu sehen gestatten, daß nicht ein Tier, sondern ein Mensch dargestellt sein soll. Außerdem unterscheidet sich Agilulf sehr beträchtlich von seiner Umgebung, so daß wir zur Behauptung berechtigt sind, daß der langobardische Künstler hier jedenfalls Zeugnis von einer gewissen Porträtfähigkeit ablegt, womit natürlich nicht gesagt ist, daß wir hier wirklich ein Porträt Agilulfs besitzen. Möglich ist es ja, sogar wahrscheinlich, aber ohne Vergleichsmaterial nicht beweisbar und zudem interessanter vom historischen als vom Kunststandpunkte aus.

Das große Ungeschick in der Bewältigung der menschlichen Gestalt, das sich auf unserem, übrigens erst vor etwa 15 Jahren im Val di Nievole in Toskana gefundenen Bildwerk, dem ältesten deutschen Porträt, verrät, ist für die ganze langobardische Kunst bezeichnend. Hatten die künstlerisch besonders talentierten Ostgoten überhaupt — von einigen Münzen und einem Porträt Alarichs († 410) auf einem Saphir[2]), vielleicht sogar einer Arbeit von römischen Händen, abgesehen — in Italien keine Menschendarstellungen, hinterlassen, so beschränkte sich auch die Kunst ihrer Nachfolger, der Langobarden, fast ausschließlich auf das Ornament, hierin mit den anderen germanischen Völkern übereinstimmend. Auf diesem Gebiete wurden schöne und eigenartige, germanischen Geist verratende Produkte geschaffen, während die Menschendarstellungen wie in der halbbarbarischen Kunst aller Völker selten und zudem schlecht sind. Und zwar blieb das noch Jahrhunderte so. Zeugnis dafür ist der Altar des Königs Rachis (744—749) in San Martino zu Cividale.[3]) Diese Skulptur, eine rohe und mißverstandene Nachahmung altchristlicher bzw. byzantinischer Elfenbeinarbeiten, zeigt keine Spur von Verständnis für die menschlichen Proportionen. So sind z. B. die Arme der Engel fast so dick wie ihre Körper, und doch weisen die Gesichter, was schon Zimmermann bemerkte, ganz deutlich germanischen Typus auf. Diese Skulptur wie auch andere gleichzeitige Werke sind äußerst bezeichnend dafür, daß sich eine Kultur unter keinen Umständen direkt übertragen läßt. Das minderentwickelte Volk verfährt stets eklektisch und nimmt nur die Elemente der höheren Kunst auf, die den seinen ähnlich sind.

---

[1]) Siehe S. 11.

[2]) Im Antiken Kabinett zu Wien. Abb. der Gemme in Meyers Konversationslexikon. 6. Aufl. 7. Bd. Tafel bei S. 538, Nr. 20.

[3]) Abb. bei Max Gg. Zimmermann „Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter". Leipzig 1897. S. 10.

Eine scheinbare Ausnahme von der hier skizzierten Entwicklung zeigen die schönen Steinporträts der Königin Theodolinde im Tympanon über dem Hauptportal des Domes in Monza.[1]) Lange Zeit hielt man dieses Werk für ein Erzeugnis der Langobarden etwa vom Jahre 595 und schien eine umso größere Berechtigung für diese Annahme daraus herzuleiten, daß sich auf dem Tympanonrelief eine steinerne Kopie der berühmten silber-vergoldeten Henne mit ihren 7 Küchlein im Domschatz zu Monza befindet, eines Werkes, daß die Königin Theodolinde gestiftet haben soll. Nun ist es aber sehr zweifelhaft, ob wir es hier wirklich mit einer Arbeit des 6. Jahrhunderts zu tun haben — Venturi[2]) gestützt auf Franz Bock glaubt es, Zimmermann bestreitet es — aber selbst wenn es so wäre, haben wir keinerlei Berechtigung zur Annahme, daß nun auch das Tympanonrelief, das auch nicht im entferntesten in den Rahmen langobardischer Kunst gehört, damals entstand. Vielmehr kann es nach den überzeugenden Ausführungen Zimmermanns kaum mehr einem Zweifel unterliegen, daß die Skulptur erst ins 13. Jahrhundert gehört. Deshalb steht es auch für uns fest, daß die gänzliche Vernachlässigung figürlicher Plastik charakteristisch für die langobardische Kunst ist. Wo wir aber Menschendarstellungen begegnen, da ist auch der germanische Typus deutlich wahrnehmbar, und wenn wir aus dem Goldrelief Agilulfs etwas folgern dürfen, so ist es, daß einige Porträtzüge — Bärtigkeit, Haartracht und ungefähre Form des Gesichtes — bei aller Kläglichkeit der Technik, auch in ihr wiedergegeben werden konnten.

Die erste bessere Menschendarstellung von langobardischen Händen — vom später zu betrachtenden, weil einem anderen Zusammenhang angehörigen Mailänder Altaraufsatz abgesehen — finden wir im Porträt des Aribert. An dem Kruzifix über seinem Steinsarg im Dom zu Mailand ist in Metallblech die Figur des Erzbischofs getrieben mit der abgekürzten Umschrift „Aribertus indignus Archiepiscopus". Er steht mit einem Kirchenmodell zu den Füßen des Heilandes[3]). Über den Porträtwert dieser dem Beginne des 11. Jahrhunderts angehörenden Skulptur können wir natürlich nichts aussagen, uns muß der Hinweis genügen, daß in Norditalien mit seiner langobardischen Bevölkerung bis in den Beginn der romanischen Periode die Porträtplastik in der großen Kunst garnichts, in der Kleinkunst nichts Bedeutendes leistete, daß vielmehr die Erzeugnisse auf dem Gebiete der Menschenbildnerei — genau wie in der gleichzeitigen Malerei — durchaus minderwertig sind und hinter denen des engeren Deutschland weit zurückstehen. Trotzdem haben wir aber das Recht von Porträts zu sprechen, insofern gewisse Züge individueller Art wohl richtig beobachtet und wiedergegeben sind.

Diese Hinweise auf die langobardische Porträtplastik — wofern von einer solchen bei den geringen Überresten überhaupt gesprochen werden kann — genügen umso mehr, als in der romanischen Periode das Eroberervolk sich mit den eingesessenen Bewohnern so innig zu vermischen beginnt, daß eine Scheidung ger-

---

[1]) Abb. bei Zimmermann S. 173.

[2]) Storia dell' arte Italiana. II. Bd. Mailand 1902. S. 92. Abb. der Henne hier und bei Zimmermann S. 175.

[3]) Vgl. Zimmermann S. 22.

manischer und italienischer Art zurzeit noch unmöglich ist. Als deutsches Volk im strengeren Sinne können die Nachkommen der Langobarden seit dem Beginne des zweiten Jahrtausends nicht mehr gelten, mag auch noch so viel germanisches Blut auch weiterhin in ihren Adern gerollt haben. Unsere Aufgabe aber beschränkt sich auf eine Darstellung der Kunst, die von Deutschen, den Begriff in weitester Fassung aber doch immer in Hinsicht auf unser Volkstum genommen, geübt wurde; deshalb besteht für uns keine Veranlassung, weiter im Süden der Alpen zu verweilen.

In Spanien, in dessen Norden die Westgoten jahrhundertelang ein blühendes Reich besaßen, sind mir keine Porträts bekannt, auch Menschendarstellungen schlechthin scheinen zu fehlen. Wohl aber gab es, wie überall, zu Ornamenten verzerrte menschliche Gesichter und Leiber. Es kann eben nicht nachdrücklich genug betont werden, daß die germanischen Völker in ihrer selbständigen Entwicklung noch auf der Stufe der Tier- und geometrischen Ornamentik standen und weder selbständig zur Pflanzenornamentik — die auch jetzt erst vereinzelt Verwendung findet — vorgedrungen waren, noch regelmäßig zur Bildung menschlicher Körper, wenn solche auch schon in den ältesten Zeiten, damals wohl sogar mehr wie später, vereinzelt dargestellt wurden. Beobachten wir daher die germanischen Völker in der Umgebung der römisch-hellenistischen Kultur, so drängt sich der Vergleich mit Kindern in Gesellschaft Erwachsener auf. Auch sie nehmen nur in sich auf und bilden selbständig weiter, was ihrer geistigen Reife angemessen ist. Da es aber, wie in der frühmittelalterlichen Porträtmalerei bereits betont, gerade im Porträt mehr auf individuelle Beobachtung und Wiedergabe einzelner Züge als auf richtige Bewältigung der menschlichen Formen ankommt, so können wir den Germanen die Fähigkeit, durch einzelne — etwa 2—3 — Merkmale, eine bestimmte Person zu kennzeichnen auch in dieser Zeit nicht abstreiten.

Auf eine Berücksichtigung der irischen und angelsächsischen Porträtplastik können wir verzichten, da in dieser Kunst mehr keltische als germanische Motive vorwalten und kein Werk existiert, bei dem sich Porträtabsicht feststellen läßt, wiewohl Menschendarstellungen, in den ersten Jahrhunderten sehr selten, seit dem 9. Jahrhundert sich mehren. Bemerkenswert ist die von Clemen — im unten genannten auch für diese Kunst einschlägigen Aufsatz — wiedergegebene Notiz, daß König Ina von Wessex († 727) silberne Vollfiguren von Christus, Maria und den 12 Aposteln anfertigen ließ, die älteste Nachricht von derartigen Werken, die wir besitzen. Hieraus geht das hohe Alter und die relative Leistungsfähigkeit der Goldschmiedekunst gegenüber etwa der Steinplastik hervor. Doch es hat keinen Wert, länger bei einer Kunst zu verweilen, die nur eine Minderheit germanischer Elemente aufweist und noch so wenig untersucht ist, wie die irisch-angelsächsische. Desto wichtiger ist für uns die merovingisch-fränkische Kunst, da sie, in die karolingische mündend, einen integrierenden Bestandteil der deutschen Plastik ausmacht.

Als die Franken unter Chlodwig am Ende des 5. Jahrhunderts Gallien eroberten, war das Land als römische Provinz auch von römischer Kultur, wenn auch nur mehr in ihren Ausläufern, erfüllt. Die Franken brachten ihre nordische Ornamentik mit, von Menschendarstellungen wissen wir wenig, wenn sie auch so wenig wie bei den anderen germanischen Völkern ganz gefehlt haben werden.

Denn daraus, daß sich aus jener Zeit fast nichts erhielt, darf natürlich nicht geschlossen werden, daß nichts existierte; war doch zweifellos die erdrückende Menge aller germanischen Kunstwerke in Holz ausgeführt, einem Material, das sich nur durch besondere Gunst der Verhältnisse in unsere Zeit retten konnte. Erwähnt sei als Beispiel für die stilisierende Richtung dieses Volkes, die es mit den anderen Germanen gemeinsam hat, eine außerordentlich rohe Menschengestalt mit länglich ovalem Gesicht auf einer Bronzeplatte.[1]) Durch Vereinigung der klassischen mit der germanischen Richtung entstand zunächst in der Kleinkunst etwas neues. Und zwar sind es auch hier — von der später im Zusammenhang zu betrachtenden Stempelschneidekunst abgesehen — die Werke der Goldschmiedekunst, häufig geziert mit dem aus dem Orient stammenden und von den germanischen Völkern auf ihren Zügen von Osten nach Westen mitgeführtem Zellenmosaik (Verroterie), die das Bedeutendste, wenn auch damals noch nicht als Porträt, hervorbrachten. Dieses Zellenmosaik, wohl zu unterscheiden von geschmolzenem Glasfluß, dem eigentlichen Email, und von unserm Standpunkte aus von minimaler Bedeutung, wurde in Spanien so gut wie in Italien, an den Gestaden des Schwarzen Meeres, wie im Merovingerreiche in Verbindung mit der Goldschmiedekunst geübt.

Wenn wir uns hier auf eine eingehendere Berücksichtigung dieser Kunst im westlichen Nachbargebiete beschränken, so geschieht es wegen der ziemlichen Gleichartigkeit der anderwärtigen Erzeugnisse, sowie wegen des Einflusses, der in erster Linie von dort aus auf die spätere deutsche Kunst ausgeübt wurde.

Der Patron der Goldschmiede, Eligius († 658), hat sich im Frankenreich besonders um diese Kunst verdient gemacht, doch hat leider die französische Revolution mit seinen Werken aufgeräumt. Immerhin können wir uns aus Resten seiner Werkstatt bzw. Erzeugnissen seiner Schule ein Urteil bilden. Von den zahlreichen Zellenmosaikarbeiten[2]) weisen nur ganz wenige menschliche Figuren auf, Porträts finden sich nirgends, weshalb wir keinen Anlaß haben, uns hier mit dieser Kunst aufzuhalten. Dagegen sind in Gold- und Silberblech getriebene Figuren nicht selten. Zu den ältesten gehören die Engel auf dem Reliquienkästchen in der Kirche Saint Benoit sur Loire[3]), sechs in Silber getriebene Figuren von bemerkenswerter Roheit und Verständnislosigkeit der Gesichts- und Körperformen, aber trotzdem mit germanischem länglich-ovalen Gesichtsschnitt im Gegensatz zum runden Römerkopf. Einer von den vielen Beweisen, daß die Franken, wie auch die anderen germanischen Völker, nicht etwa bessere Vorlagen nur schlecht kopierten, sondern zugleich die Formensprache so gut oder vielmehr so schlecht es eben ging in ihrer volkstümlichen Weise abwandelten. Besser sind die bedeutend jün-

[1]) Abb. bei De Witt „Les chroniqueurs de l'histoire de France. I. Les premiers rois de France". Paris 1895. p. 141.

[2]) Vgl. darüber den gediegenen Aufsatz von P. Clemen „Merovingische und karolingische Plastik im Jahrbuch des Vereins für Altertumsfreunde", Bonn 1892, Bd. LXXXXII, der auch für die Kunst der anderen germanischen Völker zu berücksichtigen ist, sowie Venturi im II. Bd. mit zahlreichen Abbildungen und — für das ganze Kapitel — Henry Havard „Histoire de l'orfèvrerie Française" Paris 1896.

[3]) Abb. bei Emile Molinier „Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Tome IV. L'orfèvrerie réligieuse et civile" p. 23.

geren Figuren auf dem Reliquiar Pipins von Aquitanien aus der Mitte des 8. Jahrhunderts, das im Schatz zu Conques aufbewahrt wird.[1]) Hier ist auf der Vorderseite Christus zwischen Maria und Johannes, an einer Schmalseite ein Heiliger, an der anderen Johannes dargestellt, Figuren, deren gute Behandlung nach Clemen Zeugnis dafür ablegt, daß wir hier einen Höhepunkt merovingischer Goldschmiedekunst zu erkennen haben. Etwas jünger ist das Taschenreliquiar von Enger bei Herford[2]), jetzt im Kunstgewerbemuseum in Berlin, das im Jahre 785 Karl der Große dem Sachsenherzog Widukind geschenkt haben soll und vielleicht Aachener Provenienz ist. In „barbarisch roher Treibarbeit" sind aus dem Silberblech der Rück- und Schmalseiten 6 Halbfiguren unter Rundbogen herausgearbeitet. Die Schmelzarbeit läßt „das mühsame Ringen mit einer noch ungewohnten Technik" erkennen. Etwas jünger ist das kleine Reliquiar, das Bischof Althemus († 799) der Kathedrale in Sion schenkte, mit Johannes und Maria in getriebener Arbeit.[3]) Aus derselben Zeit etwa, nämlich von Papst Paschalis I. (817—824) gestiftet, ist der silberne Behälter des Gemmenkreuzes im kürzlich aufgefundenen Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom. Die vortreffliche Arbeit enthält leider keine Porträtdarstellungen, wohl aber sehr gute getriebene Heiligenfiguren in lebhafter Aktion. Nicht nur die Attribute lassen in vielen Fällen über die auf den Reliefs veranschaulichten Personen keinen Zweifel, sondern sogar der Gesichtstypus ist recht gut gewahrt. Grisar, der diesen kostbaren Fund genau beschreibt und abbildet, spricht die wohl berechtigte und durch die Gesichtsform bestätigte Vermutung aus, daß ein fränkischer Künstler der Schöpfer gewesen sei.[4]) — Der von Wolvinus verfertigte Altaraufsatz in Sant' Ambrogio in Mailand, das berühmte „Paliotto" (Abb. 2) ist, wenn wir den Höhepunkt dieser Kunst, deren größte Blüte in die Regierung Karls des Kahlen fällt, wohl auch erst im Ciborienaltar des Kaisers Arnulf[5]) (vor 893) in der Reichen Kapelle in München oder im Deckel der Codex Aureus der Hof- und Staatsbibliothek ebenda (vor 855), den dieselbe Hand schuf, und dem Buchdeckel in Lindau mit Christus und acht liegenden Figuren erblicken müssen, für uns von ganz besonderem Interesse.

Außer zahlreichen Figuren, die dieses zweifellos in dieser Zeit und zwar kurz vor 835 von germanischen nämlich nordfranzösischen Händen angefertigte

---

[1]) Abb. im Aufsatz von Ch. de Luias „Le réliquiaire de Pépin d'Aquitaine au trésor de l'Abbaye de Conques." Gazette archéologique VIII. Pl. 6, 37 und 38 und Molinier Pl. III.

[2]) Abb. bei A. Ludorff „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen", Kreis Herford, Taf. 11 und bei Otto von Falke „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters". Frankfurt a. M. 1904. Taf. 1. Außer auf Clemen und Molinier stütze ich mich auch hinfort vornehmlich auf dieses grundlegende Prachtwerk.

[3]) Molinier p. 84.

[4]) Hartmann Grisar „Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz". Freiburg i. Br. 1908. S. 97 ff. Abb. auch Römische Quartalsschrift XXI. 1907. Taf. IV.

[5]) Abb. Molinier p. 93. Vgl. W. M. Schmid „Zur Geschichte der Karolingischen Plastik" im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII. Bd. 1900. S. 197 ff. Abb. des Münchner und Lindauer Buchdeckels bei Swarzenski „Die Karolingische Malerei und Plastik in Reims". Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXIII. Bd. S. 94 und 95.



Abb. 2. Altaraufsatz in Sant' Ambrogio mit Porträt Angilberts und des Wolvinus.
(Teil der Rückseite, etwa $^2/_3$ der natürl. Größe.)

große Kunstwerk[1]) aufweist, auf dessen Würdigung wir jedoch als außerhalb des Rahmens unserer Aufgabe liegend verzichten können, sind hier auf der Rückseite

[1]) Vortreffliche Abb. bei Molinier Pl. II, Text p. 82 ff. Zur Datierung vgl. Traube in den Abhandlungen der historischen Klasse der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften. XXI. Bd. III. Abt. (1898). S. 712. Unsere Abb. nach Photographie von Achille Ferrario in Mailand.

abgebildet Wolwinus magist(er) Phaber und Erzbischof Angilbert von Mailand (824—860), beide je einmal mit dem hl. Ambrosius. Hier haben wir also die nächst der Agilolfplakette ältesten Porträts in getriebener Arbeit, flachem Relief aus Goldblech, vor uns und zugleich, mit Rücksicht auf die anderen Menschendarstellungen desselben Werkes, eine beschränkte Möglichkeit des Vergleiches. Über den Grad der Porträtähnlichkeit läßt sich ein Urteil nur zögernd fällen, da weitere Porträts derselben Männer nicht auf uns gekommen sind, immerhin bestätigt ein Vergleich mit den dort befindlichen anderen Figuren, daß zum wenigsten die Unbärtigkeit und Frisur, vielleicht auch die ungefähre Gesichtsbildung Gegenstand individueller Wiedergabe sind. Die Bildung der menschlichen Gestalt anlangend, ist die Schlankheit bemerkenswert. Neben den leidlich guten Proportionen und der technisch guten Gewandbehandlung ist besonders rühmend hervorzuheben, daß die Körperformen durch die Kleidung durchschimmern. Die Emailköpfe auf dem Paliotto, nach Molinier zweifellos gleichzeitige occidentale Schöpfungen, sind für uns, da Porträts aus dieser Zeit fehlen, nicht unmittelbar zu verwerten. Psychologisch interessant ist, daß der Meister im berechtigten Stolz über sein schönes Werk sich abbildet und zwar als Verfertiger, nicht etwa nur als Stifter, wie wir das aus den Handschriften her gewohnt sind. In den Tagen der Karolinger galt eben der Künstler auch als Person etwas.

Wir sind mit unserer Darstellung unversehens bis in die letzten Tage des karolingischen Reiches vorausgeeilt. In der Goldschmiedekunst, deren Werke natürlich klein und überdies fast ausnahmslos in flachem Relief getrieben sind, war ein bedeutender Fortschritt in der Bildung der menschlichen Gestalt unverkennbar. Besonders seit der sogenannten karolingischen Renaissance werden die Proportionen im Gegensatz zur merovingischen oder langobardischen Zeit recht annehmbar,[1]) wenn auch die Gestalten zumeist viel zu schlank, manchmal trotzdem mit dicken vorquellenden Bäuchen, wie in der gleichzeitigen Buchmalerei, mit schmalen Schultern verhältnismäßig zu langen Ober- und Unterschenkeln und natürlich recht wenig entsprechenden Händen und Füßen gebildet werden und besonders Sitzende weniger glücken. Wer mit historischem Sinn an diese Werke herantritt, wird gewiß nichts vollkommenes erwarten, sich vielmehr über die schnellen Fortschritte zugleich wundern und freuen können. Bemerkenswert ist, daß die bisher länglich-ovale, birnenförmige Gestalt der Köpfe, eine zweifellos germanische Beobachtung, die sich auf allen gleichzeitigen Werken findet — unsere Abbildung 3 aus einem in der Anthropologisch-prähistorischen Sammlung zu München befindlichen Grabfunde aus Fischen im Allgäu gibt die Form, wie sie sich zu Dutzenden findet, ganz charakteristisch wieder und zeigt allernächste Verwandtschaft mit den ältesten Miniaturen der „individuellen Kunst“ [2]) — nunmehr seltener werden und

---

[1]) Über die Mangelhaftigkeit dieser Erzeugnisse informiert ein Blick auf Taf. XXX von L. Lindenschmidt „Handbuch der deutschen Altertumskunde“ I. Teil. Altertümer der merovingischen Zeit. Braunschweig 1889. Abb. No. 4 und No. 5.

[2]) Man vergleiche den in meiner „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei“ S. 56 abgebildeten Mann aus dem Freisinger Codex des 8. Jahrhunderts, um sofort die Übereinstimmung zu sehen. Es ist nicht unnötig zu bemerken, daß diese charakteristisch germanische (d. h. dem homo euro-

häufig dem römischen Rundkopf weichen. Zweifellos eine Folge der guten antiken Vorbilder, die wohl zum großen Teile in Buchmalereien überliefert, gerade in der karolingischen Zeit zu Rate gezogen werden.

Trotz dieser bedeutenden Fortschritte in der Menschenbildnerei, lassen sich für unser engeres Thema solche nicht nachweisen. Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, Frisur und ungefähre Gesichtsform sind auch jetzt noch, wie auf dem primitiven Porträt Agilulfs, die drei einzigen Merkmale, deren individuelle Bewältigung wir konstatieren können. Es mag ja sein, daß auch diese oder jene Falte, die Form einer besonders entwickelten Nase oder sonstige Kriterien noch Berücksichtigung fanden; da sich aber mangels Vergleichsmaterial nichts sicheres beweisen läßt wollen wir auch mit Vermutungen und Behauptungen zurückhalten.



Abb. 3. Grabfund aus Fischen im Allgäu. (Originalgröße.)

Neben der Goldschmiedekunst verdienen besonderes Interesse die Elfenbeinplastiken, sowohl wegen der relativ großen Anzahl, in der sie sich bis in unsere Tage erhielten, als auch wegen der künstlerischen Höhe, die vielen eigen ist. Porträts haben sich aus der ältesten germanischen Zeit leider nicht erhalten, immerhin ist ein Blick auf die Menschendarstellung schlechthin, wie sie in diesen kleinen Werken zum Ausdruck kommt, angezeigt.

Die ältesten mir bekannten Elfenbeinarbeiten mit Menschendarstellungen, die von germanischen Händen herrühren, reichen bis ins 7. Jahrhundert. Bis dahin scheint diese Kunst, die zur Römerzeit und noch bis ins 6. Jahrhundert auch im Porträt tüchtiges geleistet hatte,[1]) von unseren Vorfahren nicht geübt zu sein. Daß sich römische bzw. orientalische Formen in diesen durch ihre Kleinheit leicht transportablen, durch die Dauerhaftigkeit des Materiales sehr widerstandsfähigen, wie Edelsteine gewerteten Kunstwerken am längsten erhielten und daß sie in weitem Umkreise veredelnd wirkten, ist sicher. So zeigt es sich, daß auch Elfenbeinwerke von langobardischen Händen weit über den Durchschnitt der anderen Erzeugnisse dieses Volkes auf dem Gebiete der Menschendarstellung hervorragen. Ein Täfelchen im Museo Civico in Bologna aus dem 8. Jahrhundert ist zwar roh, aber in den Proportionen viel richtiger als die anderen gleichzeitigen plastischen Werke; überdies sind die Gesichter teils bärtig, teils unbärtig, ein Beweis dafür, daß differenziert werden sollte.[2]) Dasselbe gilt von der sogenannten „Pax" des Herzogs

paeus flavus eigentümliche) Gesichtsbildung sich auf allen Menschendarstellungen in den Grabfunden des 7.—9. Jahrhunderts in Deutschland und Nordfrankreich findet, wie meine Untersuchung der anthrologischen Sammlungen ergab.

[1]) Vgl. Gustav v. Bezold „Beiträge zur Geschichte des Bildnisses" in den „Mitteilungen aus dem Germanischen Museum" 1907. Mit guten Abbildungen.

[2]) Abb. bei Hans Graeven „Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung" II. Serie. Rom 1900. No. 6.

Ursus im Museo Archeologico in Cividale,[1]) einer rohen Arbeit derselben Zeit, die zwar recht schematische Gesichter zeigt, aber in den Proportionen deutlich die Nachwirkung der Antike verrät. Und was das zu bedeuten hat, lehrt ein Blick auf ein ebenfalls dem 8. Jahrhundert angehörendes angelsächsisches Elfenbeinwerk, das im Bargello zu Florenz konserviert wird.[2]) Diese naive, geradezu indianerhaft rohe Arbeit, die keine Spur von Proportionen verrät und die Gesichter nur andeutet, lehrt besser als es Worte vermöchten, wie unbeholfen unsere Altvordern in der Menschenbildnerei waren, wenn ihnen Vorlagen fehlten. Ein ebenfalls rohes englisches Relief auf einem gleichzeitigen Elfenbeinkästchen, eine Erstürmung darstellend, zeigt wenigstens verschiedene Gesichter.[3])

Während die ältesten merovingischen Arbeiten noch roh und unproportioniert mit viel zu großen Köpfen sind, folgt, wie auf allen andern Gebieten, auch hier in den Tagen der Karolinger ein erster Kunstmorgen der bisherigen Dämmerung. Auf die teilweise sehr schönen Elfenbeinschnitzereien dieser Zeit näher einzugehen und die Fragen nach den Entstehungsorten zu lösen, müssen wir uns aber versagen und uns mit einem Hinweis auf die bedeutendsten einschlägigen Untersuchungen, soweit sie noch nicht genannt sind, begnügen, nämlich von Westwood[4]), Molinier[5]), Vöge[6]) und Goldschmidt[7]). Später, d. h. in der ottonischen Zeit, wo wir auch Porträts in dieser Technik besitzen, werden wir teilweise darauf zurückkommen. Betont muß aber werden, daß auch die Elfenbeinschnitzerei bis zum Ausgang der Karolinger, wie überhaupt die Kunsttätigkeit dieser Periode in Frankreich ihren Schwerpunkt hatte. In Deutschland kommt nur die Rheingegend, besonders Aachen, in Frage. Erst mit Tutilo († ca. 912), dem Schnitzer des berühmten unteren Einbanddeckels in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen (Codex 53) beteiligt sich auch das andere Deutschland.[8]) Auf den innigen Zusammenhang gerade dieses Kunstzweiges mit der Buchmalerei haben wir schon hingewiesen, das äußert sich auch — abgesehen von der Güte der Erzeugnisse, besonders in der Komposition — darin, daß die spezifisch germanischen Motive der Ornamentik, wie Band- und Tierornamentik, Gerimsel und Trompetenmotive, dem Akanthus das Feld geräumt haben. Daß auch antike Elfenbeine als Vorlage dienten, ist selbstverständlich. Bemerkenswert ist die häufig lebhafte Gebärdensprache und — wie in der gleichzeitigen Goldschmiedekunst — die übergroße Schlankheit der Figuren bei sonst recht guten Proportionen. Keinesfalls kann bestritten werden, daß auch in der Menschenbildnerei die vorzüglichsten Erzeugnisse in Elfenbein aus-

---

[1]) Ebenda No. 17.

[2]) Ebenda No. 22.

[3]) Abb. bei Stephani „Der älteste deutsche Wohnbau" I. Bd., 1902, S. 429.

[4]) „A descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum". London 1876.

[5]) Molinier „Histoire générale des arts appliques à l'industrie". I. Ivoires. Paris 1896.

[6]) „Beschreibung der Elfenbeinbildwerke der christlichen Epochen im Berliner Museum" mit Tafelband. 1900.

[7]) „Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen". Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen. XXVI. Bd. 1905. S. 47 ff. Abb. der Tafel im Louvre S. 50 und 51.

[8]) Vortreffliche Abb. bei Molinier, Ivoires, Taf. X und XI. Vgl. Jos. Mantuani „Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei". Straßburg 1900.

geführt wurden; gibt es doch Werke, die wie Clemen zutreffend bemerkt, an Schönheit fast mit denen der italienischen Frührenaissance wetteifern können. Das bezeugen nicht nur die individuellen Gesichter z. B. auf einer Tafel des Louvre, sondern vor allem geht es deutlich aus zwei Werken hervor, die wohl zum schönsten gehören, was jemals in diesem Materiale ausgeführt wurde. Es handelt sich um zwei ehedem wohl zusammengehörige Tafeln, deren eine einst zur Sammlung Spitzer in Paris gehörend, jetzt sich im Besitz des Herrn Frank Mac Lean in Tunbridge Wells befindet, während deren Pendant in der Bibliothek in Frankfurt als No. 14 der permanenten Ausstellung aufbewahrt wird.[1]) Dargestellt ist ein Bischof oder Erzbischof, umgeben von seinem singenden Klerus (Abb. 4), wohl ein anderer erscheint auch auf der Frankfurter Tafel (Abb. 5). Ob wir es in diesen köstlichen, an die Antike erinnernden Meisterwerken, mit Porträts zu tun haben, läßt sich trotz des feinen und individuellen Gesichtes nicht beweisen, so wahrscheinlich es ist, da der Kirchenfürst in Zeittracht dargestellt ist — woraus allein sich natürlich nichts folgern läßt — und ihm alle auf seine Heiligkeit anspielenden Attribute fehlen. Jedenfalls sind die Richtigkeit der Proportionen, die Würde der Haltung, die Bewältigung der kleinsten Details nicht nur der Gesichtsbildung, ja sogar die Schönheit und Natürlichkeit der Hände unserer Bewunderung würdig. Die Feinheit der Arbeit geht so weit, daß sogar die einzelnen Buchstaben auf den Schrifttafeln lesbar sind.

Die Verschiedenheit der beiden Tafeln ist nicht gering, nicht nur weil die Bischöfe in verschiedenen Momenten dargestellt sind, sondern vor allem, weil die Szenerie eine ganz andere ist. Auf dem Frankfurter Elfenbein steht der Bischof in einer Kirche hinter dem Altar, auf der anderen innerhalb einer Stadt auf einer Kanzel; hier Stadtmauern, dort Säulen und eine Kuppel als Umschließung. Und doch ist nicht nur der Gedanke beider Tafeln nahe verwandt, insofern auf beiden die Komposition peripherisch gedacht ist, die Geistlichen hinter dem Bischof sind trotz der verschiedenen örtlichen Umgebung in Kleidung, Haltung und Gesicht völlig identisch, und die Übereinstimmung in zahllosen stilistischen Einzelheiten ist schlagend. Das macht es nahezu zur Gewißheit, daß beide Werke unter derselben Meisterhand entstanden. Daß sie auch Porträts hätte schaffen können — wofern wir nicht, was ich für das wahrscheinlichste halte, in beiden Bischoffiguren solche erblicken — kann nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen. Dafür bürgt vor allem die Identität der oberen Reihe, die sich bis in die Details der Kleidung, Fingerhaltung und Mienen erstreckt. Berücksichtigt man die Schwierigkeit der Technik und die Unmöglichkeit von Korrekturen, dann wird die Leistung erst voll gewürdigt werden. Deshalb glaube ich aus der breiteren Nase, dem horizontalen Mund und dem rundlicheren Gesicht des Bischof der Frankfurter Tafel — Momente, in denen eine

[1]) Erstmalig ungenau abgebildet von Passavant im „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst". 1. Heft 1839. Taf. 4. Text S. 132 ff. Vgl. auch Weizsäcker „Die mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen" im Werk von Fr. Ebrard „Die Stadtbibliothek in Frankfurt a. M." ebenda 1896. S. 173 ff. Ein Abguß der andern Tafel ist im Städelschen Institut. Unsere Abb. ist m. W. die erste getreue in dieser Größe. Graeven hat leider der Tod verhindert, das versprochene große zusammenfassende Werk zu schreiben. Auch die erstgenannte Tafel war früher in Frankfurt.

Verschiedenheit von der anderen unverkennbar ist — nicht Zufälligkeiten, sondern bewußte Naturwiedergabe nach dem Modell erblicken zu müssen. Daß die Natur



Abb. 4. Karolingische Elfenbeintafel im Besitze des Herrn Frank Mac Lean.
Vgl. Molinier Taf. XII (Ausschnitt, Originalgröße).

aufs gewissenhafteste studiert wurde, beweisen auch die singenden Geistlichen im Vordergrund. Jede Bewegung ist dem Leben abgelauscht, den geöffneten Mündern scheinen hörbare Töne zu entströmen. Andrerseits beweist die Vortrefflichkeit des Akanthusrandes zur Genüge die Kenntnisse antiker Vorbilder.

Daß selbstverständlich noch nicht jedes Detail wirklichkeitsgemäß bewältigt werden konnte, lehren die Augen der im Profil stehenden Personen. Sie sind noch immer fast von vorn gesehen.

Mag es auch einleuchtend sein, dass die größere Nähe der antiken Meisterwerke, wie sie die Zeiten der Karolinger auszeichnet, gegenüber denen des fortgeschritteneren Mittelalters, als sich eine gewisse Tradition zwischen Antike und Kopist geschoben hatte, die größere Tüchtigkeit vieler älterer Werke im Vergleich mit denen aus späteren Jahrhunderten beweisen — völlig unerklärlich bleibt die fabelhafte technische Gewandtheit, die gerade diese Elfenbeine auszeichnet. Durch sie verbunden mit Naturbeobachtung und Verarbeitung der Antike wird in diesen Werken eine künstlerische Höhe erreicht, die der in der gleichzeitigen Malerei, z. B. in den Porträts Karls des Kahlen[1]), zum mindesten ebenbürtig, ja sogar noch überlegen ist. Es kann nicht genug beklagt werden, daß der kunstfertige Westfranke uns nicht den Namen seines Modells überlieferte, denn sonst hätten wir in seinen Tafeln Porträts, wie sie in ähnlicher Vollkommenheit erst ein halbes Jahrtausend später uns die Züge eines mittelalterlichen Menschen überlieferten.



Abb. 5. Karolingische Elfenbeintafel in der städt. Bibliothek in Frankfurt a. M. Etwa $^2/_3$ der Originalgröße.

[1]) Vgl. die Abbildungen in meiner „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei". S. 27 ff.

Indem wir das Porträt auf Münzen und Siegeln späterer zusammenfassender Behandlung vorbehalten, wenden wir uns der Großplastik zu.

Daß die Germanen als Waldbewohner — ganz abgesehen von der leichteren Bearbeitung des Holzes — sich zumeist schon seit den ältesten Zeiten in Holzplastik versuchten, versteht sich von selbst. Ebenso liegt auch auf der Hand, daß gerade diese Erzeugnisse nur durch Zufall bei der Vergänglichkeit des Materiales sich bis in unsere Tage retten konnten. Immerhin hat sich im Braunschweiger Dome ein Christus erhalten, dessen Antlitz — nach Woermann — „bereits von individuellem, wenn auch verzerrtem Leben erfüllt“ ist. „Bei aller Derbheit ist es ein ergreifendes und bedeutendes Werk.“ Porträts besitzen wir nicht, aber daß sie ehedem existierten, ist kaum zweifelhaft ebenso, daß sie mit Rücksicht auf die leichtere Technik und die größeren Dimensionen wohl auch im allgemeinen mehr Porträtzüge aufwiesen, als wir bisher konstatieren konnten. Doch Bestimmtes wissen wir nicht.

Was die Steinplastik anlangt, so lehnt sich das wenige, das wir besitzen, so stark an den Stil der spätrömischen Grabsteine mit Halbfiguren Verstorbener an, „daß der allmähliche Übergang aus der spätrömischen Kunst in die karolingische oder frühromanische sich hier und da auch in der Steinplastik deutlich verfolgen läßt“ (Clemen). Von solchen höchst seltenen Werken seien hier etwa die Halbfigur des segnenden Christus im Dommuseum in Trier genannt oder das Relief eines Geistlichen im Dom zu Mainz, das vielleicht noch älteren Datums ist. Eine sehr rohe merovingische Ritzzeichnung, wohl Christus darstellend, befindet sich auf einem Grabstein im Provinzialmuseum in Trier. Sie wurde in Faha, Kreis Saarburg, gefunden.[1]) (Abb. 6.) In große Verlegenheit bringt uns eine andere Arbeit in flachem Steinrelief, der Adelochussarkophag in der St. Thomaskirche in Straßburg.[2]) Es sei vorausgeschickt, daß es damals und noch Jahrhunderte später bis zum Ende des 11. nicht Sitte war, die Grabsteine mit den Porträts der Verstorbenen zu schmücken; das vertrug sich nicht mit der weltabgewandten Denkweise des damaligen Christentums; vielmehr wurde lediglich eine Inschrift, stellenweise mit Ornamenten bzw. Symbolen angebracht. Nur der Sarg der Königin Fredegunde in St. Denis war mit ihrem Porträt geschmückt.[3]) Aber auch dieses einzige Steinporträt der Merovingerzeit — falls es überhaupt gleichzeitig sein sollte, was mir nach der Abbildung mehr als zweifelhaft erscheinen will — ist so zerstört, daß wir ein Urteil über die Grabplastik dieser Jahrhunderte nicht fällen können. Daß übrigens die Merovingerzeit wohl römische Reliefs, niemals aber ein Rundbild nachahmte, ist nicht überflüssig zu bemerken, dasselbe gilt auch von dem Anfang der Karolingerzeit. Wir sind also nicht in der Lage, zur Feststellung der Entstehungszeit des Adelochussarkophages nur einigermaßen verwandtes Material vergleichsweise heranzuziehen. Handschriften versagen

---

[1]) Unsere Abb. 6 nach R. Frh. von Lichtenberg „Das Porträt an Grabdenkmalen“. Straßburg 1902. Taf. 20. Vgl. auch den bei Bergner „Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland“, S. 295, abgebildeten Grabstein aus Innsbruck.

[2]) Abb. bei Hausmann „Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler“ I. Taf. 78. Text S. 1 f. und — schlecht — bei Fr. X. Kraus „Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen“. I. S. 535 f.

[3]) Abb. bei Eckhard „Commentarii de rebus Franciae orientalis“. I. p. 159.

völlig, die Elfenbeinplastik aber ist, wie Bode richtig betonte, von jeher anderen Gesetzen gefolgt wie die Großskulptur, und zudem hat in ihr eine gewisse Tradition seit der Antike in viel größerem Grade bestanden, als in anderen Techniken. Wir sind also auf unser Gefühl bei der Datierung dieses schönen Stückes angewiesen, und das ist immer ein höchst trügerischer Maßstab. So kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn die bedeutendsten Kenner den Sarkophag bald für karolingisch ansahen — entsprechend der auf dem Deckel eingegrabenen Jahreszahl 830 — bald ins 11., ja sogar in die Mitte des 12. Jahrhunderts verlegten. Ich traue mir in dieser sehr schwierigen Frage durchaus kein entscheidendes Urteil zu, möchte aber doch — gefühlsmäßig und aus stilkritischen Gründen nicht völlig einwandfreier Art — die Arbeit für zeitgenössisch halten, ohne daraus irgendwie Folgerungen zu ziehen. Wäre das Werk karolingisch, wie auch bei Hausmann vermutet, dann hätten wir hier drei Porträts des Bischofs Adelochus und eines, das vielleicht auf Kaiser Ludwig den Frommen gedeutet werden kann. Da jener bärtig war[1]) — was die bisherigen Datierungsversuche unberücksichtigt ließen — so wäre diese Übereinstimmung beachtenswert. Die Arbeit ist sehr gut, der Typus des Adelochus ist jedesmal festgehalten und die Unterscheidung der Gesichter deutlich. Schlüsse wollen wir jedoch vorsichtshalber nicht ziehen. Daß man tatsächlich in karolingischer Zeit größere Porträts und zwar sogar aus Stein anfertigte, geht zur Evidenz aus einer in die Jahre 848—850 fallenden Notiz hervor. Ein Herzog hatte dem Kloster Glonne in der Bretagne Geld gegeben, damit seine Statue auf dem Giebel der Kirche aufgestellt werden sollte, als Zeichen seiner Unabhängigkeit von Karl II. Dieser ließ aber sein eigenes Porträt „aus weißem Stein" fertigen.[2])



Abb. 6. Merovingischer Grabstein aus Faha.

In Bronce bzw. Erz besitzen wir keine Porträts aus dem behandelten Zeitraume, außer einer bestrittenen kleinen Reiterstatuette im Carnavalet Museum zu

[1]) Vgl. Thegan „Vita Hludowici imp." c. 19 Monumenta Germaniae hist. Scriptores II. p. 594 sq. An dieser Stelle sei auf meine auch als Sonderabdruck im Kommissionsverlage der Hahn'schen Buchhandlung in Hannover erschienene Studie „Die Porträts deutscher Kaiser und Könige bis auf Rudolf von Habsburg" im Neuen Archiv d. Ges. f. ältere d. Geschichtskunde, XXXIII. Heft, S. 461 bis 513 verwiesen.

[2]) Vgl. Julius v. Schlosser „Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters". Sitzungsberichte der kgl. Akad. d. Wissenschaften Phil. hist. Klasse. 123. Bd. Wien 1890. S. 125.

Paris. Auf sie werden wir gleich zurückkommen. Große Skulpturen hat das früheste Mittelalter — von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen — überhaupt nicht geschaffen, vielmehr beschränkt sich die plastische Tätigkeit auf Werke der Kleinkunst und des Reliefs. Zwar hatte Karl der Große die vergoldete Reiterstatue des Theoderich aus Ravenna entführt, um sie vor seinem Palast in Aachen aufzustellen, doch hat dieses Monument — wohl zweifellos von römischen Händen geformt — seine Franken nicht zur Nachahmung im großen angeregt. Clemen glaubte eine Schriftstelle so auffassen zu dürfen als hätte ehedem eine lebensgroße eherne Statue Karls des Großen existiert, doch war das irrig.[1]) Dagegen wollte ein Germanenherzog eine goldene Statue nach St. Germain-des-Prés stiften. Nur ein einziges, einen Menschen darstellendes Metallwerk hat sich erhalten, eben jene Pariser ehedem in Metz befindliche Reiterstatuette. Sie aber stellt, wenn Clemen Recht behält, keinen geringeren dar als Karl den Großen.

Um das etwa eine Spanne hohe Stück hat sich ein heftiger Kampf erhoben, und noch heute sind die Gemüter nicht zur Ruhe gekommen. Während Clemen, wie gesagt, am karolingischen Ursprung festhält, betrachten andere, Wolfram voran, die Statuette für ein Werk der Renaissance. Wenn ich mir auch nicht schmeicheln darf, hier die interessante Frage, zu deren Lösung schon Ströme von Tinte vergossen wurden[2]), endgültig zu beantworten, so bringt es doch der Plan dieses Buches mit sich, sie aufs neue aufzuwerfen und eingehend zu behandeln.

Indem wir auf eine Beschreibung mit Rücksicht auf die beigegebenen Abbildungen[3]) verzichten, wollen wir zunächst einmal die Frage aufwerfen, ob die Arbeit im Karolingerreich entstanden sein kann, bzw. ob wir aus ähnlichen Werken der Metalltechnik zum Schlusse berechtigt sind, daß auch eine solche Menschenfigur damals gegossen werden konnte, denn daß die Treibarbeit schon seit Jahrhunderten geübt wurde, kann einem Zweifel nicht unterliegen.

Daß in Aachen eine Gießhütte bestand, steht fest, und wenn auch die berühmten Gitter des Münsters nach den überzeugenden Ausführungen von Albrecht Haupt[4]) nicht dort gefertigt, sondern vielmehr dem Grabmal Theoderichs in Ravenna entnommen waren, so besitzen wir doch andrerseits eine Reihe von Gußwerken bzw. von Berichten über solche, aus denen hervorgeht, daß man im Frankenreiche in

---

[1]) Vgl. Julius v. Schlosser „Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst". Wien 1892. S. 367. Anm. Hier auch eine Zusammenstellung der gleichzeitigen Notizen über Porträts.

[2]) Die ältere Literatur bei P. Clemen „Die Porträtdarstellungen Karls des Großen". Aachen 1890. S. 47 Anm. 1.

[3]) Herr Gustav von Bezold, Direktor des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg, hatte die Liebenswürdigkeit, die Klischees mir zur Verfügung zu stellen. Im Augenblick, da dieses Buch gedruckt werden soll, kommt mir seine wertvolle Studie „Beiträge zur Geschichte des Bildnisses" im Anzeiger des Germ. Nationalmuseums, Heft III und IV, 1907, eine Fortsetzung des bereits zitierten Aufsatzes, zu Gesicht. Daß wir unabhängig zu fast gleichen Resultaten kommen, verleiht ihnen größere Glaubhaftigkeit. — Sehr gut ist die Abbildung in den „Lothringischen Kunstdenkmälern", Taf. 42 und bei Wolfram „Die Reiterstatuette Karls des Großen". Straßburg 1890. Taf. II.

[4]) Die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna . . . Zeitschrift der Geschichte der Architektur. I. Heidelberg 1907. S. 20 ff. Corrado Ricci hält die Ausführungen nicht für überzeugend. Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIX. S. 241.

...sia auch auf diesem Gebiete versuchte; außer in
...eisbır in Köln, Fulda, Tour und St. Wandrille. Aber,
...ıngeı gingen aus keiner dieser Werkstätten hervor,
...davon, und Clemen, auf dessen wertvolle Ausfüh-
...ıche mit Nachdruck hingewiesen sei, gibt selbst zu,
...r frihkarolingischen Kunst — wir können auch sagen
...ıhrhunderts, denn die Goldstatuette der Sainte Foy in
...genden an — einzig wäre, falls sie nämlich wirklich



...8. Reiterstatuette im Carnavalet Museum in Paris.
...ıischen Nationalmuseum in Nürnberg. Originalgröße. Obere Hälfte.

aus dieser Zeit stammt. Höchstens die bei Havard auf S. 93 ziemlich mangelhaft abgebildete Rundfigur Marias mit dem Jesuskinde in der Kirche von Beaulieu wäre, richtige Datierung vorausgesetzt, zum Vergleich heranzuziehen.

Mit stilistischen Merkmalen oder Vergleichen können wir also so wenig wie mit Hilfe der Schriftquellen zu einem Resultate gelangen. Zwar vermögen wir nach Analogie der Miniaturen, Gold und Elfenbeinwerke zu folgern, daß die Zeit, die auf anderen Gebieten tüchtiges leistete, auch im Erzguß — nach dem Gesetz der psychischen Relation — nicht völlig brach gewesen sein kann. Doch das ist

kein direkter Beweis. Eher noch ist ein anderer Schluß gestattet. So wenig karolingische Steinskulpturen auch erhalten sind, sie stehen immerhin auf einer gewissen Höhe. Nun wissen wir, daß die Werke des Metallgusses denen der Steinplastik vorangehen und daß in der Metalltechnik hervorragende Erzeugnisse zu einer Zeit entstehen, in der die andere Skulptur nichts leistet; wir wissen ferner, daß nicht nur die deutsche bzw. europäische Kunstgeschichte diese Erfahrungstatsache bestätigt, sondern daß sie auch in ganz fremden Kulturkreisen, z. B. bei den Negern der Beninküste, die zu ihrer Blütezeit im 16. und 17. Jahrhundert in der Kunst auf karolingischer Stufe, keinesfalls höher, standen, bestätigt wird.[1]) Diese Erwägungen erbringen zwar keinen positiven Beweis für die karolingische Provenienz der Statuette, wohl aber zwingen sie uns die Möglichkeit der Entstehung im Frankenreiche zuzugeben.

Doch auf diesem Wege gelangen wir zu keinem bestimmten Resultate. Nur eine genaue Betrachtung der Statuette selbst kann uns weitere Aufschlüsse über die Provenienz geben. Da ist der Hauptanhaltspunkt, der sich uns bietet, die Tracht. Wäre die Statuette — wenn ich von ihr rede, denke ich ausschließlich an den Reiter, denn da der Guß aus zwei Teilen besteht, kann das Pferd sehr wohl in der Renaissance entstanden sein, eine Frage, die uns hier nicht beschäftigen soll — eine freie Schöpfung des Metzer Goldschmiedes François von 1507, wie Wolfram meint, dann können wir mit absoluter Bestimmtheit behaupten, daß die Tracht nicht karolingisch sein kann. Denn die Renaissance, die kein Bedenken trug, die alten Römer mit Kanonen schießen zu lassen, hat sich ganz bestimmt nicht um eine authentische Lösung der Kostümfrage gekümmert. Dazu war der historische Sinn noch bei weitem nicht genügend geweckt. Nun dürfte es aber nach den Ausführungen Clemens[2]) kaum einem Zweifel unterliegen, daß die Kleidung wirklich die fränkische Volkstracht veranschaulicht. Der Mantel, abweichend vom altrömischen Brauch, auf der rechten Seite von einer Agraffe gehalten, findet sich, nur länger, ebenso u. a. auf den fünf malerischen Porträts Karls des Kahlen, die kreuzweise verschnürten Beinlinge mit einem Bande unter dem Knie zusammen gehalten, sind ebenso echt karolingisch wie die kurzen Lederschuhe des Reiters und finden sich auch auf den genannten Miniaturen, desgleichen das kurze Wams. Alles stimmt trefflich zum Bericht Einhards über die Tracht Karls des Großen. Was den Mantel anlangt, so bemerkt Clemen richtig, daß die kurze Façon, wie sie der Reiter haben soll, älter ist, als die lange, die sich auf den vier jüngeren Porträts Karls des Kahlen und dem Lothars in der Nationalbibliothek zu Paris erkennen läßt. Der Mantel ist zweifellos nicht vom ganz langen Schnitt, wie ihn etwa Karl der Kahle in seinem Pariser Psalter trägt, er ist aber kaum kürzer als der desselben Kaisers auf seinem Jugendporträt in der Münchner Schatzkammer. Deshalb scheint es mir gewagt aus der Mantellänge mit Clemen zu folgern, daß die Statuette einen der ersten Karolinger darstellen müsse. Gewiß trug Karl der Große nur zweimal byzantinisches Ornat, das sein kahler Enkel bevorzugte, damit ist aber nicht gesagt, daß der letztere

[1]) Abb. einer Bronzeplatte mit drei Personen bei Woermann „Geschichte der Kunst". I. Bd. S. 73.

[2]) „Porträtdarstellungen." S. 49 ff. Vgl. auch E. Aus'm Weerth „Die Reiterstatuette Karls des Großen." Bonn 1885.

und die andern Karolinger ausschließlich sich byzantinisch trugen, noch auch daß die Länge des Mantels ausschlaggebend ist.

Die Form der Krone ist zweifellos sehr altertümlich, deshalb können wir sie mit Clemen für die früheste Form der Reifenkrone in Anspruch nehmen. Andrerseits ist die Mannigfaltigkeit der Kronen im frühen Mittelalter sehr groß, es ist deshalb keineswegs ausgeschlossen, daß Karl der Große neben dieser auch entwickeltere Exemplare getragen habe, noch auch, daß seine Nachfolger auf die ältere Form zurückgegriffen haben könnten. So weist Wolfram mit Recht auf die beiden Reifenkronen hin, die auf dem Bilde der Viviansbibel in den Wolken schweben. Sohin scheint auch mir mit absoluter Sicherheit aus der Tracht hervorzugehen, daß die Statuette karolingisches Gepräge aufweist; daß sie aber unbedingt einen der drei ersten Karolinger darstellt, ist nicht erwiesen.

Wolfram hat gegen die Datierung, wie gesagt, eingewandt, daß eine Notiz im Metzer Kapitelsarchiv vom Jahre 1507 die Ausführung eines Metallbildes Karls des Großen sicher stellt, ferner, daß zur Zeit des I. Karls der Reichsapfel noch nicht existierte, wenn er aber existierte, nicht dieselbe Form wie auf der Statuette hatte. Tatsächlich werden in allen Krönungsberichten der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts wohl Krone und Szepter, nicht aber der Reichsapfel erwähnt. Erst unter Karl dem Kahlen, auf dessen Porträt er ja wiederholt vorkommt, wird er nach byzantinischem Vorbilde gebräuchlich, wie ja dieser unfähige Monarch überhaupt orientalischen Prunk liebte. Daß er aber trotzdem schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts bekannt war, hat Clemen nachgewiesen. Was die Haltung des Apfels anlangt — der Wolfram für die Karolingerzeit viel zu klein ist — so hätten die späteren Kaiser „beide Arme spitzwinklig in die Höhe (gehalten), so daß der Apfel, der jetzt in die Hand paßt, in die Schulterhöhe kommt". Erst im 15. Jahrhundert sei Form und Haltung des Reichsapfels so, wie sie unsere Statuette darstelle.

Auf diese Frage brauchen wir hier nicht näher einzugehen — da dem frühen Mittelalter perspektivische Kenntnisse fehlten, wäre die abweichende Apfelhaltung auf Miniaturen leicht erklärlich — für uns ausschlaggebend ist, daß Wolfram in seiner übrigens sehr scharfsinnigen und sachkundigen Schrift zugibt, daß die Tracht karolingisch sei und daß Figur und Gesicht der Statuette durchaus mit der Beschreibung Einhards von Karl dem Großen übereinstimme. Ferner, daß ein zwingender Beweis, sie sei nicht karolingisch, nicht geführt werden könne. Erklärt wird die Porträtähnlichkeit daraus, daß dem Goldschmiede François ein Porträt Karls des Großen nach den Miniaturporträts Karls des Kahlen, den man damals mit dem großen Ahnen verwechselt haben soll, anfertigte. Für seine Hypothese spricht, ja, seine Beweisführung macht auf den ersten Blick zwingend, daß damals sowohl die Viviansbibel als auch der Psalter Karls des Kahlen in Metz sich befanden. Beide kamen erst 1674 durch Schenkung nach Paris. Was ist da näher liegend, als daß der Goldschmied François sich die Porträts ansah und danach Karl den Großen bildete?! Das Kostüm konnte er zwar nicht recht verwenden, denn der kahle Karl trug sich ja byzantinisch, aber auch da war geholfen, da ja die Trabanten des Kaisers in Volkstracht gekleidet waren. Alles stimmt, wie man sieht, vortreff-

lich zusammen, und der Beweis wäre Wolfram anscheinend geglückt. Und doch bestreite ich es mit Clemen und anderen.

Schon eingangs bemerkte ich, daß es den Geist der Renaissance verkennen heißt wollten wir ihr zutrauen, sie habe sich um das historische Kolorit gekümmert. Ja, wenn es sich nur darum gehandelt hätte eine Miniatur plastisch zu kopieren, wiewohl auch das zweifelhaft ist, aber aus zwei verschiedenen Werken kombinieren? Der biedere Goldschmied sollte wissen, daß der große Karl im Unterschied zu seinem kahlen Enkel die fränkische Volkstracht trug, und wenn er es wußte, wie sie aussah? Das sind unmögliche Annahmen.

Wie wenig sich nicht nur die Renaissance, sondern noch die Gegenwart um die authentische Erscheinung der alten deutschen Herrscher bekümmert, möge ein Beispiel für unzählige illustrieren.

Eine berühmte Münchner Firma erhielt den Auftrag auf einem Kirchenfenster in Glasmalerei die Figur Heinrichs des Heiligen anzubringen. Wiewohl nun zwei vortreffliche Porträts dieses Kaisers in München jedermann zugänglich ausliegen und Heinrich ein so schöner Mann war, daß Idealisierung seiner wirklichen Züge keineswegs erforderlich wäre, wurde doch eine Phantasieschöpfung vorgezogen. Und wo wir solche Fälle täglich vor Augen haben, wir in der „historischen" Zeit, glauben wir im Ernste, die Renaissance hätte die allergeringsten Bedenken getragen, den großen Kaiser frei von aller Überlieferung zu bilden?

Selbst zugegeben, man hätte die Miniaturen für Porträts des Großvaters gehalten, was schon allein dadurch zu widerlegen ist, daß man dann seine Kleidung nicht — noch dazu in richtiger Weise! — abgeändert, sondern einfach kopiert hätte, selbst dann hätte es gar keinen Sinn gehabt, sich an die historische Erscheinung zu halten. Denn wenn das Domkapitel dem Goldschmied den Auftrag erteilte, den großen Protektor des Doms darzustellen, so geschah es doch naturgemäß in der Absicht, daß er auch für das Volk erkennbar war! Aber schon seit Jahrhunderten existierte ein Typus, von Dichtung und Kunst geschaffen, in schönster Weise von Dürer etwa gleichzeitig verkörpert, der mit diesem schnurrbärtigen Reitersmann gar keine Ähnlichkeit hat. Dürer hat noch geschwankt — unabhängigen Geistes wie er war — ob er den großen Karl bartlos oder vollbärtig verewigen solle — bekanntlich existieren von seiner Hand beide Typen — aber der letztere schlug im Volke durch, weil er seiner alten Vorstellung entsprach. Nur mit Schnurrbart den gewaltigen Mann auszustatten, ist nie einem Nachgeborenen eingefallen.

Wir sehen, von welcher Seite wir auch an die Frage herantreten, überall ergibt sich die Unmöglichkeit der Wolframschen Hypothese in diesem Punkte zuzustimmen.

Fassen wir den bisherigen Stand unserer Untersuchung zusammen: Es ist nicht zu bestreiten — und auch Wolfram tut es nicht — daß die Reiterfigur in fränkische Volkstracht gekleidet ist. Ferner steht es fest, daß sie im Kostüm keine Kopie der beiden Pariser Miniaturen ist, endlich daß Gesicht und Körperbildung den Miniaturen Karls des Kahlen sowohl als Einhards Schilderung von Karl dem Großen entsprechen.

Aber die bewußte Notiz? wird man einwerfen.

Wolfram hat den Nachweis erbracht, daß im Inventar von 1634 von zwei Statuetten die Rede ist, von einer aus Bronze und einer silbernen. Er meint aber aus der Nachricht, daß in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts der Dom fast alles, was er an Edelmetall und Reliquien besaß, veräußerte folgern zu dürfen, daß damals die silberne Statuette noch nicht existiert habe, da sie sonst auch verkauft worden wäre, vielmehr erst nach 1567 angefertigt sein könne. Diese Hypothese ist sehr gewagt. Zunächst ist ausdrücklich bezeugt, daß nicht alles in den Jahren der Finanzkalamität versilbert wurde. Dann dürfte es in hohem Grade unwahrscheinlich sein, daß man in einem Kapitel, das so viel auf seine Beziehungen zum großen Kaiser gab, gerade sein Bild, zudem ein Stück, das wegen seiner Kleinheit nur ganz geringen Metallwert besaß, veräußert haben soll. Gerade wenn wir uns die Ansicht Wolframs zueigen machen, daß beide Statuetten Duplikate waren, werden wir in der Unwahrscheinlichkeit des Verkaufes des kleinen silbernen Objektes mit seinem großen ideellen Werte bestärkt werden. Nun enthält, wie Clemen richtig hervorhebt[1]), die Metzer Notiz nichts über Material, Technik und Darstellung der Arbeit von 1507. Aber wir wollen Wolfram glauben, daß tatsächlich damals eine Statuette angefertigt wurde. Ein Goldschmied arbeitet zunächst — wie schon der Name besagt — in Edelmetall. Deshalb ist das Naturgemäße, daß die Statuette von 1507 eben die silberne war, die als Duplikat von der karolingischen bronzenen angefertigt wurde. Nicht aber, wie Wolfram meint, daß der Goldschmied 1507 in Bronze arbeitete und zwei Menschenalter später danach eine Silberkopie hergestellt wurde. François hat eben, weil die Bronzestatuette als Altertum so hoch gewertet wurde, den Auftrag erhalten, sie in edlerem Metalle zu kopieren, wie sie ja in unserer Zeit auch so und so oft abgegossen wurde.

Wir sehen also, daß die Metzer Notiz unsere Beweisführung eher bestärkt, als daß sie ihr Abbruch täte. Daß aber gar keine Rede davon sein kann, daß Wolfram „urkundlich nachgewiesen“ habe, die Statuette gehöre dem 16. Jahrhundert an, braucht nicht eigens betont zu werden.

Nun glaubt Wolfram, daß in der Zeit Karls des Kahlen als einer Verfallsperiode der Guß nicht möglich war, eher sei das — wenn es sich überhaupt um eine Arbeit des frühen Mittelalters handeln würde, was aber seines Erachtens die bewußte Notiz widerlegt — in der Ottonenzeit denkbar. Diese Einwendung ist hinfällig, zunächst wegen der damaligen Tracht, die trotz der interessanten Beobachtungen über Mantelschnitt, Agraffe und Kronenform, sowie über den Schnurrbart Otto III. von der karolingischen durchaus verschieden ist. Dann aber ist es ein geradezu unverzeihlicher Irrtum den politischen Verfall des Karolingerreiches in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit dem künstlerischen gleichzustellen. Im direkten Gegensatz zu Wolframs Ansicht und in völliger Übereinstimmung mit der hundertfach aus der Geschichte belegten Erfahrungstatsache ist auch im Karolingerreiche die höchste Blüte der Kunst erst eingetreten, nachdem das Zenith der Macht überschritten war. Malerei, Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedekunst lehren

---

[1]) Im zitierten Aufsatz „Merovingische und karolingische Plastik“. S. 53 ff. und 142 ff.

uns, daß unter Karl dem Kahlen die Künste am höchsten standen. Zudem kann ich nicht einsehen weshalb es schwerer sein soll eine Statuette zu gießen, als Schnitzereien und Treibarbeiten zu schaffen, wie wir sie oben kennen lernten. Diese Bemerkungen gelten aber natürlich nur dann, wenn es sich um ein Porträt Karls des Kahlen handelt, während doch auch der große Ahnherr dargestellt sein kann. Wenn wir auch zugeben, daß ein unbedingt zwingender Beweis für die karolingische Provenienz des berühmten Werkes nicht zu erbringen ist, wiewohl ich die Beweisführung für zwingend halte, so überwiegen doch auf alle Fälle die hierfür sprechenden Momente an Zahl und Wichtigkeit die entgegenstehenden in erdrückender Weise.

Deshalb glaube ich, mit gutem Gewissen die Statuette als karolingische Arbeit in Anspruch nehmen zu können.

Ist sie aber karolingisch, dann fragen wir uns, wen sie darstellt.

Wolfram sagt Karl den Kahlen, weil die beiden Miniaturporträts damals in Metz waren, und weil er gern folgern möchte, daß die sogenannte Verfallzeit erst recht das Werk nicht schaffen konnte. Sehen wir uns nun diese näher an und vergleichen wir die Statuette mit den beiden besten Porträts Karls des Kahlen in Rom und in München, dann ist unzweifelhaft die Übereinstimmung der Gesichtsbildung mit letzerem größer als mit den jetzigen Pariser Bildern, so daß ich schon daraus folgern möchte, daß sie gar nicht kopiert worden sind, im Gesicht sowenig wie in der Tracht. Der Reiter ist kein Jüngling — wie in Paris — sondern ein reifer Mann, wie in Rom und München. Ein Blick auf die Abbildungen in meiner frühmittelalterlichen Porträtmalerei wird das bestätigen. Leider ist die Nase beim Brande von 1871 stark beschädigt worden, und sie gerade ist für Karl den Kahlen besonders charakteristisch. Immerhin läßt der erhaltene Teil darauf schließen, daß sie stark entwickelt war, was mit den Miniaturen harmonieren würde. Daß ich dies nicht etwa nur aus der Abbildung folgere, sondern daß mir das Pariser Original bekannt ist, scheint mir nicht überflüssig zu bemerken.

Aber auch Karl der Große, für den Clemen mit beachtenswerten Ausführungen eintritt, hatte eine starke Nase. Es wird sich lohnen hier seine Ausführungen wiederzugeben.

Abgesehen von der Tracht, die auf den Anfang des 9. Jahrhunderts hinweise, zieht er die Porträtähnlichkeit heran. „Der Kaiser überragt das Roß stehend fast um Haupteslänge, die wohlbeleibte Gestalt, der gedrechselte runde Kopf mit dem tief herabhängenden weichen Kinn, insbesondere der charakteristische kurze Stiernacken — und der um den Hals geschlungene Mantel macht dessen gedrungene Kürze nur noch auffälliger — erläutern nur das Bild, das Einhard von seinem Helden gibt: apex capitis rotundus, cervix obesa et brevior, venter protector: tamen haec ceterorum membrorum celabat aequalitas".

Die Übereinstimmung von literarischem und ikonographischem Porträt ist nicht zu verkennen, und wenn Clemen trotzdem — in angenehmem Gegensatz zu seinem Verhalten den sogenannten malerischen Porträts Karls gegenüber — schreibt: „Mit völliger und unanfechtbarer Sicherheit wird es nie festzustellen möglich sein, ob unsere Reiterfigur Karl den Großen vorzustellen habe: es spricht nichts dagegen

und sehr viel dafür. Mit Gewißheit ist nur zu sagen, daß wir die Porträtstatuette eines der ersten Karolinger hier vor Augen haben. Der außerordentliche Wert der Figur für die Geschichte der karolingischen Kunst wird dadurch um nichts gemindert", so können wir ihm nur zustimmen.

Meine eigene Ansicht möchte ich kurz formulieren wie folgt:

Die Tracht der Statuette ist unzweifelhaft karolingisch. Die Karl den Kahlen darstellenden Miniaturen, die sich damals in Metz befanden, haben byzantinisches Kostüm. Wäre die Statuette wirklich erst nach Wolframs Hypothese 1507 nach diesen Miniaturen kopiert worden, dann bestünde kein Grund, weshalb nicht auch die Kleidung beibehalten wurde, zumal man ja Karl den Kahlen mit dem Großen verwechselt haben soll. Aber sogar die Krone wurde nicht übernommen! Diese noch dazu richtigen Änderungen scheinen mit Rücksicht auf den unhistorischen Sinn der Renaissance ein zwingender Beweis dafür zu sein, daß hier gar keine Kopie, sondern ein karolingisches Original vorliegt. Dazu kommt, daß der Kopf der Statuette in Schnurrbart und Doppelkinn mit den Pariser Miniaturen nur wenig übereinstimmt, zudem der Reiter älter ist, als Karl auf diesen Bildern. Die Metzer Notiz bezieht sich, wenn sie überhaupt herangezogen werden soll, auf eine andere, nämlich silberne Statuette, die als Kopie der karolingischen bronzenen hergestellt worden sein mag. Hätte man in der Renaissance Karl geformt, dann hätte man sich nicht seinen Enkel zum Vorbilde genommen, sondern sich an die volkstümliche Überlieferung gehalten, nach welcher der große Kaiser einen mächtigen Vollbart trug. Zudem wäre er gerade in Metz als Heiliger dargestellt worden. Endlich widerspricht die Höhe der karolingischen Kunst durchaus nicht der Technik der Bronze; denn wenn auch eine ähnliche Menschendarstellung in Metallguß fehlt, so haben wir doch in der Malerei, Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedekunst Werke, die mindestens auf derselben künstlerischen Höhe stehen. Alle diese Momente lassen mit einer an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit uns konstatieren, daß wir in der Pariser Statuette mit Clemen, Lamprecht und Leitschuh[1]), das Porträt eines karolingischen Herrschers zu erkennen haben.

Mit Rücksicht auf die große Ähnlichkeit der Statuette mit dem Porträt Karls des Kahlen in Rom und München — nicht aber mit denen in Paris — ist es wahrscheinlich, daß wir diesen Herrscher in ihr zu erblicken haben. Zudem mag daran erinnert werden, daß er 869 gerade in Metz gekrönt wurde. Sollte er damals porträtiert worden sein? Andrerseits stimmt das Werk auch mit Einhards Beschreibung überein, und die Kleidung ist die von Karl dem Großen bevorzugte fränkische Volkstracht. Berücksichtigen wir ferner die große Familienähnlichkeit der Karolinger, die auch aus dem Porträt Lothars ersichtlich ist, dann werden wir uns schwer definitiv entscheiden können. Meines Erachtens stellt die Statuette Karl den Kahlen dar, aber auch die Möglichkeit, sie repräsentiere seinen Großvater, den gewaltigsten Herrscher deutscher Nation, ist nicht von der Hand zu weisen. Unter diesen Umständen müssen wir auf eine Prüfung der Frage, in welcher Technik porträtmäßiger geschaffen wurde, verzichten.

---

[1]) Vgl. den „Bericht der 7. Versammlung deutscher Historiker zu Heidelberg" (14.—18. April 1903) und Leitschuh „Gechichte der karolingischen Malerei". Berlin 1894. S. 241 f.

Bezold ist ebenfalls der Ansicht, daß sich gegen eine Identifizierung der Statuette mit Karl dem Kahlen nicht zu viel einwenden ließe, wenn auch die Analogien nicht zwingend seien. Seine weiteren Ausführungen seien, weil sehr beachtenswert, hier wiedergegeben.

„In der Bildung des Gesichtes wird das Individuelle von dem stilistisch Bedingten überwogen. Das gilt besonders von der Stirn und den Augen, welche hoch liegen und froschartig herausgetrieben sind; im Schnitt des Mundes, in der Gestaltung des Kinns mag man den Versuch, ein bestimmtes Vorbild wiederzugeben, vermuten; vergleichen wir aber andere karolingische Skulpturen, z. B. den Elfenbeindeckel mit der Darstellung eines Bischofs in der Bibliothek zu Frankfurt, so werden wir zur Vorsicht gemahnt, denn dieser Kopf, der kaum als Bildnis aufzufassen ist, ist weit sorgfältiger und naturwahrer durchgebildet.“

Die Beobachtung, daß das stilistisch Bedingte das Individuelle überwiegt oder ihm doch wenigstens gleich kommt, ist durchaus zutreffend und wird durch das malerische Porträt dieser Zeit vollauf bestätigt. Wenn wir die individuellen Merkmale zählen, so heißt das nichts anderes, als daß die anderen stilistisch bedingt oder willkürlich vom Künstler ergänzt sind. Je mehr die Zahl der ersteren wächst, desto mehr nimmt die der letzteren ab und umgekehrt. Die nicht geringe Höhe der karolingischen Porträtierungskunst läßt immer noch eine Reihe stilistischer also unindividueller Züge zu, doch ist die Zahl der beobachteten bei den besten Werken bereits so groß, daß sie bei der geringen Zahl der zur Verwechslung in Frage kommenden Personen eine Identifizierung gestattet. Hier jedoch, wo zweifellos Familienähnlichkeit unter den verschiedenen Karolingern bestand, so daß nur eine Häufung beobachteter Merkmale eine einwandfreie Identifizierung gestatten würde, sind wir tatsächlich gezwungen, ein non liquet auszusprechen.

Der Vergleich mit den Frankfurter Elfenbeinen darf uns nicht zu einer Unterschätzung der Statuette veranlassen. Daß der Schnitzer dem Gießer außerordentlich überlegen ist, steht fest, aber beide waren tüchtige Porträteure. Denn gerade aus der wunderbar naturwahren Durchbildung des Gesichtes des Bischofs scheint mir hervorzugehen, daß es sich hier um ein Porträt oder doch um eine Arbeit nach dem Modell, was praktisch dasselbe ist, handelt. Von einem Porträt würden wir sprechen, wenn der Name des Bischofs überliefert wäre, wenn sich also das lebende Modell feststellen ließe, nach dem der geniale Schnitzer arbeitete. Daraus, daß das nicht der Fall ist, dürfen wir weder folgern, daß hier nicht in Wahrheit ein Bischof nachgebildet wurde, noch auch, daß der Schnitzer nach einem anderen lebenden Menschen, wenn es auch nicht gerade ein Bischof war, arbeitete. Er hätte sonst nur die Möglichkeit gehabt, eine Vorlage zu kopieren, was aber ganz zweifellos nicht der Fall ist, oder aus der Phantasie zu schaffen, was naturgemäß hier, d. h. mit Rücksicht auf den erreichten Grad von Naturwahrheit, viel schwieriger gewesen wäre, als die Natur selbst zu Rate zu ziehen. Da die Porträtierungskunst auf Nachbildung eines bestimmten Individuums beruht, so hat sie hier auf alle Fälle ein Meisterwerk geschaffen, selbst wenn wir annehmen, daß der Bischof nur ein xbeliebiges Modell war. Gegen die Porträtmäßigkeit der Statuette wird also ein Hinweis auf die Überlegenheit des Elfenbeins nichts beweisen.

Während die Goldschmiedewerke, Elfenbeinschnitzereien und die Statuette Arbeiten sind, die eine Kunstblüte bis über die Hälfte des 9. Jahrhunderts hinaus bezeugen, erstirbt diese gegen die Jahrhundertswende in Deutschland fast völlig. Damit ist eine natürliche Caesur in unserer Betrachtung gegeben, und wir können den bisher zurückgelegten Weg rückschauend überblicken.

Wir haben gesehen, daß Menschendarstellungen auf dem Boden der rein germanischen Kunst nur ganz vereinzelt erwuchsen, daß sich vielmehr erst auf Grund der Berührung mit der Antike unsere Altvordern in nennenswerter Weise diesem Gebiete zuwandten. Deshalb liegt der Schwerpunkt der Kunsttätigkeit in diesem Zeitraume durchaus auf romanischem Boden. Klassische Vorlagen, durch Grabsteine und sonstige Werke der Großplastik, durch Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinschnitzerei vermittelt, trugen dazu bei, die bisher unglaublich rohen Formen zu veredeln und bis zum Schlusse unseres Zeitraumes Menschendarstellungen von einer Richtigkeit der Proportionen und Schönheit der Auffassung zu schaffen, die einen Vergleich mit der italienischen Frührenaissance nahelegen. Jedoch gilt das Gesagte allein von der Kleinplastik und auch hier — von der vereinzelt dastehenden Statuette abgesehen — auch nur vom Relief. Denn die Großplastik blieb — soweit die wenigen erhaltenen Werke ein Urteil gestatten — im wesentlichen eine rohe Nachahmung der Antike, und Rundfiguren scheinen überhaupt nicht vor der karolingischen Renaissance in Angriff genommen worden zu sein. Aber auch dann blieben sie nur ganz vereinzelt.

Hinsichtlich unseres Themas ist zu bemerken, daß schon die ältesten Versuche die germanische länglich-ovale Gesichtsform zeigen und daß Bärtigkeit bzw. Bartlosigkeit und Frisur auf ihnen Berücksichtigung finden. Da ersteres ein rassemäßiges Merkmal ist, weisen diese Arbeiten also mindestens zwei Porträtmerkmale auf. Die reifsten Werke der karolingischen Renaissance bieten unzweifelhaft viel mehr. Zwar besitzen wir nicht die Möglichkeit durch Vergleich mehrerer Porträts derselben Person im einzelnen die Fortschritte nachzuweisen, doch scheint es keinem Zweifel zu unterliegen, daß neben der ungefähren Länge und Form des Bartes, auch seine Kontur Beachtung fand, desgleichen die Form der Nase und des Gesichtes, Backenknochen und Grübchen, wahrscheinlich sogar die des Mundes. Letzteres geht aus dem Frankfurter Elfenbein mit Sicherheit hervor und würde beweisen, daß die Plastik diesen Teil des menschlichen Gesichtes früher als die Malerei individuell eroberte. Wenn also auch die Plastik infolge ihrer Einfarbigkeit uns keine Anhaltspunkte über die Haarfarbe gibt und dadurch um ein Merkmal hinter der gleichzeitigen Malerei zurücksteht, so ist andrerseits nicht daran zu zweifeln, daß sie in der Durchbildung der einzelnen Gesichtsformen sie überflügelte. Die Porträts Karls des Kahlen hatten uns den Nachweis einer sehr bedeutenden Zahl individueller Merkmale gestattet zugleich waren wir aber zu dem Resultate gelangt, daß dem Künstler nur an der Charakterisierung der Hauptperson gelegen war. Die Nebenpersonen waren dieser entweder verähnlicht oder sie wurden mit einigen wenigen Gesichtstypen ausgestattet, derart, daß mehrere von ihnen sich stets gleich sahen und von einer porträtmäßigen Wiedergabe oder auch nur von einem Streben danach keine Rede sein konnte. Anders in der Plastik. Es dürfte kaum eine Übertreibung sein wenn wir behaupten,

daß auf demselben Elfenbeinwerke während der höchsten Blüte dieser Kunst nicht zwei Nebenpersonen identisch sind, vielmehr belehrt uns ein Blick auf die Frankfurter Tafeln — aber auch andere Meisterleistungen der Karolingerzeit ergeben dasselbe Resultat — daß der Künstler ganz offensichtlich das Streben hatte, jede einzelne Physiognomie zu differenzieren. Wir wollen daraus nicht folgern, daß alle Mönche Porträtversuche sind, wohl aber müssen wir daraus auf ein ungewöhnlich großes Streben zu individualisieren schließen, ein Streben, dessen Bestehen in auch nur annähernd gleicher Stärke in der Malerei ganz bestimmt nicht vorhanden war. Ein Rückschluß auf die technische Fertigkeit liegt nahe. Deshalb dürfen wir sagen: die Individualisierungsfähigkeit in der Kleinplastik war in der karolingischen Blütezeit, also um die Mitte des 9. Jahrhunderts, der gleichzeitigen Malerei überlegen. Während das Auge noch stilmäßig undifferenziert behandelt wird, ist der Mund, eine Partie, die in der Malerei noch schablonenmäßig dargestellt wird, hier bereits individueller Behandlung zuerobert. Wenn uns das zufällige Fehlen von mehreren Porträts derselben Person auch im einzelnen den zahlenmäßigen Nachweis der individuell wiedergegebenen Merkmale nicht gestattet, so scheint es doch festzustehen, daß die Elfenbeinschnitzerei — bedeutend mehr als die Goldtreibarbeit — auch Porträts lieferte, die von der Einfarbigkeit abgesehen, dank ihrer besseren Bemeisterung der Form, mehr individuelle Merkmale wiederzugeben vermochte als die gleichzeitige Malerei.



Die I. Blüte der Kleinplastik in Deutschland unter den Sachsen und Franken bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts.

Mit dem Untergang der Karolinger und den furchtbaren Stürmen, die über ihre Reiche dahinbrausten, war auch die Blüte der Kunst zu Grabe gegangen. Nicht daß geleugnet werden soll, daß in diesem oder jenem Kloster auch weiterhin strebende Mönche den Musen dienten, nicht daß die Tradition völlig erlosch, aber das Mäcenatentum war erstorben, und ohne reiche Auftraggeber können ideale Bestrebungen nicht gedeihen. Wie wir das schon in der Malerei beobachteten, bedarf die Kunst aber nicht nur guter Vorbilder, sondern auch eines Stabes technisch geübter Organe. Wo sollten diese herkommen zu einer Zeit, wo jedermann zur Waffe griff, um die inneren Unruhen zu besiegen oder der räuberischen Hunnen und Normannen Herr zu werden? Kurz und gut: der wunderbare erste Frühling der Karolingerzeit war neuen Winterstürmen erlegen, die allzufrühen Blüten waren von der rauhen Wirklichkeit vernichtet worden, und nur vereinzelt, durch besondere Gunst der Verhältnisse geschützt, hatte da und dort eine Knospe überdauert. Besonders die Goldschmiedekunst hatte am längsten widerstanden. Es ist auch in der Plastik fast das gleich trostlose Bild wie in der Malerei, das uns die deutsche Kunst von etwa 890—960, also mehr als zwei Generationen bietet; es lehrt uns die alte Wahrheit, daß man Kulturen nicht verpflanzen kann, daß Treibhauspflanzen rasch sich entwickeln, aber auch ebenso schnell wieder welken, sobald die anormal günstigen Bedingungen ihres Wachstumes in Fortfall kommen.

Im Einzelnen diesen Verfall der hohen Kunst neben gleichzeitigem Weiterbestehen der volksmäßigen Betätigung zu verfolgen, hat nicht nur sehr große Schwierigkeiten mit Rücksicht auf die Lückenhaftigkeit, wo nicht das völlige Fehlen des Materiales und die fast stets strittige Datierung des Erhaltenen, sondern es ist für uns auch nur von sehr geringem Werte. Denn die drei wichtigsten der bisher nachgewiesenen Porträtzüge werden — trotz der Verschlechterung der menschlichen Proportionen — auch weiterhin festgehalten worden sein, die Verfeinerungen in der Wiedergabe der Individualität, wie sie die Blüte unter Karl dem Kahlen mit sich gebracht hatte, kam aber zweifellos in Fortfall, so daß wir neuerdings von Bartform und Bartgröße, Frisur und ungefährer Gesichtsform abgesehen, denselben Weg der partiellen Eroberung des Individuellen wieder werden verfolgen

können, wie wir ihn soeben von den ältesten Zeiten bis zum karolingischen Höhepunkt beobachteten.

Material zu Nachweisen im Einzelnen würde uns höchstens in den Siegeln, die wir im nächsten Kapitel behandeln werden, gegeben sein, aber auch hier wären wir vielfach auf Vermutungen angewiesen, da nur in seltenen Fällen von derselben Person mehrere Porträts erhalten sind.

Die Verfallzeit bietet also für uns kein Interesse bis auf eines: daß nämlich in Deutschland eine eigene Kunst sich entwickelt.

Wir hatten zu betonen nicht unterlassen, daß das Schwergewicht der fränkischen wie auch der langobardischen und gotischen kurz überhaupt der germanischen Kunsttätigkeit auf außerdeutschem Gebiete lag. Die Zentren der karolingischen Kultur liegen im heutigen Frankreich, und nur wenige von ihnen haben sich an der Mosel und am Rhein, vielleicht auch am unteren Main, ins eigentliche Deutschland vorgeschoben. Die Mitte und der Osten aber lag, soweit er überhaupt schon okkupiert war, von wenigen Klöstern abgesehen künstlerisch brach.

Ins 9. Jahrhundert fällt das erste Dokument, das die vollzogene sprachliche Scheidung zwischen Ost- und Westfranken beweist, jene berühmten Straßburger Eide vom Jahre 842, im selben Jahrhundert noch wird auch dauernd die politische Trennung vollzogen. Nicht daß nun Frankreich die Fühlung mit Deutschland verloren hätte. Im Gegenteil sind zu den Franzosen, die vom maurischen Spanien und griechischen Byzanz abgesehen, bis ins 13. Jahrhundert ganz unstrittig, mit Ausnahme der Ottonenzeit, ununterbrochen die kulturell und künstlerisch höchstehende Nation Europas waren und noch in unseren Tagen in Dingen des Geschmacks unleugbar führen, jetzt erst recht lernbegierige Männer geströmt, um die dort erworbenen Wissenschätze in die Heimat zu verpflanzen. Aber nunmehr war Frankreich für uns Ausland, während Deutschland bisher in der hohen Kunst nur eine Provinz des gallischen Reiches gebildet hatte. Denn während die karolingische Kunst bei uns immer nur Import blieb, der sich mit der autochtonen, auf wesentlich tieferer Stufe stehenden deutschen Entwicklung nicht amalgamierte, so existiert seit den Tagen der Ottonen eine deutsche, wenn auch in gewissem Sinne noch keine nationale Kunst, da sie sich immer noch aus fremden Elementen im wesentlichen zusammensetzte und auf die höchsten Kreise beschränkt blieb. Und, wunderbar, die junge Blüte überstrahlte damals die aller anderer mittel- und westeuropäischen Länder.

Vielleicht war es gerade diese reinliche Scheidung zwischen Deutsch und Französisch, der die schnelle Entfaltung zu danken ist. Zunächst war dadurch die rückständige heimische Kultur schwer geschädigt, und auf die karolingische Blüte folgte gegen Schluß des Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 10. ein Tiefstand, wie er in der deutschen Kunst wohl einzig dasteht. Dann aber gab sie den Anstoß, sich statt ausschließlich an die durch die Karolinger abgewandelten Formen der Antike, auch an diese direkt zu wenden. Diesem Umstande ist es wohl in erster Linie zu danken, daß wir in Deutschland in der ottonischen Renaissance eine außerordentlich jugendfrische Blüte erblicken können, während das gleichzeitige Kunstschaffen in Frankreich mehr einem Abblühen der gealterten Kunst

der Karolinger gleicht. Hier Jugend, dort Marasmus. Und das, wiewohl die ottonische Kunst eine Fortsetzung der karolingischen genannt werden muß. Da aber die Ottonen, auch wo sie sich emanzipierten, auf die gleiche Quelle zurückgingen wie die Karolinger, nämlich die Antike, und da auch die Beeinflussung von Byzanz nichts anders bedeutet, als die Zufuhr der antiken Erbschaftsmasse durch einen anderen Kanal, so erklärt dies den relativ geringen Unterschied der Erzeugnisse im Reiche der Karolinger, von den unter ottonischem Zepter entstandenen.

Nicht umsonst spricht man von der ottonischen Renaissance, denn auch die Schöpfungen dieser Periode atmen den Geist der Antike, d. h. auch sie passen nicht in die autochtone Entwicklung hinein. Immerhin sind wohl nebenher gerade in dieser Zeit in entlegeneren Klöstern und an Orten, die nicht unmittelbar durch höfische Gnade befruchtet wurden, die ersten Keime einer mehr nationalen Kunst aufgegangen.

Julius Lange[1]) meint, die ganze deutsche Kunst würde, sich selbst überlassen, bis etwa 1200 „in ihren Entwicklungsformen der Griechenlands im 6. und 7. Jahrhundert v. Chr. entsprochen haben: die Statue wäre völlig frontal, das Gemälde völlig flach, die Verkürzung ganz ausgeschlossen von jeglicher Art Darstellung auf der Fläche gewesen. Das ist etwas, worauf man nicht nur schließen kann, sondern wofür man auch ganz sichere Anzeichen hat: die heidnischen Völker im älteren Mittelalter Europas, die nicht durch das Christentum ihr Erbteil an antiker Kultur erhalten hatten, z. B. Skandinavien ungefähr bis zum Jahre 1000 und die Wenden noch weit später, nehmen in künstlerischer Beziehung einen Standpunkt ein, der sich keineswegs über den der Naturvölker erhebt. Und sicherlich gab es in dem älteren Mittelalter unter den Völkern Europas nichts — auch nicht unter denen, die das Christentum erhalten hatten — was die Höhe der Zivilisation erreicht hatte, wie die Ägypter im Altertum, deren Kunst doch noch ganz zu der Einleitungskunst gehört, so daß auch in der Kunst kein Grund vorlag, ein höheres Stadium zu erwarten." Mit diesen Bemerkungen trifft der große Däne sicher das Richtige, ebenso wenn er fortfährt: „Ein wirklich höheres Stadium fand man, strenge genommen, auch im älteren Mittelalter nicht. Aber auf Grund des von der Antike übernommenen Erbes erhielt die Kunst dennoch ein ganz anderes Aussehen. Man merkt auf der einen Seite die Roheit des Zustandes . . . . auf der anderen Seite den Schulzusammenhang mit der höheren Entwicklung, die zurückgelegt war, vererbt durch den geistlichen Stand als den privilegierten Inhaber der Kultur."

Diese treffenden Ausführungen decken sich nahezu völlig mit unseren Ansichten. Besonders betont muß noch werden, daß das Vorhandensein der Reste einer höheren Entwicklung allein nicht genügt, sondern daß Voraussetzung der Aufnahme der ererbten Kulturgüter ein gewisser geweckter künstlerischer Sinn ist. Erwirb es, um es zu besitzen, gilt hier so gut, wie auf allen anderen Gebieten.

---

[1]) Julius Lange „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst." Straßburg 1903. II. Bd. S. 161 f.

Nach der eingehenden Würdigung, die wir der sogenannten nationalen oder individuellen Kunst im vorigen Bande angedeihen ließen, ist es nicht erforderlich, näher auf dieses Thema einzugehen. Immerhin sei kurz referiert, daß im Gegensatz zur Malerei, die ausschließlich auf Anregungen aus einer fremden Kultur zurückgeht, zwar eine eingeborene deutsche Plastik existiert, daß diese aber, wie wir im vorigen Abschnitt sahen, im wesentlichen sich auf Darstellung von geometrischen Ornamenten und Tiermotiven beschränkte und nur vereinzelt sich an Menschendarstellungen versuchte. Alle höheren Leistungen in Goldschmiedekunst, Zellenmosaik, Elfenbeinschnitzerei, Stein- oder Holzplastik gehen mehr oder weniger direkt auf die Antike zurück. Denn die selbständige künstlerische Entwicklung unserer Vorfahren war noch nicht bis zur Bewältigung dieser Themen vorgedrungen. Die urgermanische Kunst auf deutschem Boden hatte sich nicht natürlich ausgelebt. Das beweisen die rohen Erzeugnisse an Orten, bzw. in Ländern, die durch ihre geographische Lage nicht oder kaum mit klassischen Werken in Berührung gekommen waren. Diese Beobachtung zwingt uns in allen in unser spezielles Gebiet fallenden Produkten mit fremdem Geist versetzte Schöpfungen zu erblicken. Damit haben wir auch einen Maßstab zur Bewertung der Erzeugnisse dieser frühen Zeit gewonnen: je vollkommener die Proportionen, je besser und individueller die Physiognomien, je vollendeter die Technik ist, desto mehr Spuren von antiker Kunst leben in ihnen fort; je unvollkommener alles, desto „nationaler".

In einer vortrefflichen kleinen Schrift hat R. Forrer[1]) den Nachweis erbracht, daß die sogenannte Bauern- oder Volkskunst nichts weiter ist, „als eine Kunsterscheinung, welche permanent hinter der großen Kunst nachhinkt und sie kopiert und umbildet, gewissermaßen parodiert." Dasselbe gilt von der sogenannten deutschen nationalen Kunst und ihrem Verhältnis zur hohen Kunst der Tradition d. h. der Antike und des Orients. Das mag für Chauvinisten sehr betrübend sein, es ist aber so, und wir haben mit dieser Tatsache zu rechnen.

Finden wir also in der Kunst dieser für die deutsche Kultur immer noch sehr frühen Jahrhunderte Werke, die durch ihre Güte in irgendeiner Hinsicht hervorragen — von den urgermanischen Erzeugnissen der geometrischen und Tierornamentik natürlich abgesehen — dann kann es nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen, daß sie auf ein antikes Vorbild zurückgehen bzw. daß ihr Verfertiger an diesem geschult war. Je schlechter sie sind, desto mangelhafter war dieses oder desto geringer die Kunstfertigkeit des Kopisten.

Doch das Gesagte gilt nicht ohne Einschränkung. Wenn wir von Kopisten sprechen, so wird mit Recht eingewandt werden können, daß gerade im Porträt, das auf Beobachtung und Wiedergabe des Individuellen beruht, von kopieren nur in beschränktem Umfange die Rede sein kann. Deshalb müssen wir sagen, daß die Porträts als Menschendarstellungen hinsichtlich der Proportionen und der stilistischen bzw. technischen Mittel durch die gewisse Partien, z. B. Augen und Haare, wiedergegeben werden auf Vorbilder zurückgehen, daß aber gerade die individuellen nur der selbständigen Beobachtung des Künstlers ihr

[1]) „Von alter und ältester Bauernkunst" im „Führer zur Kunst". Eßlingen 1906.

Dasein verdanken können. Hier gilt dasselbe, was wir in der Malerei konstatieren konnten, wenn auch der Nachweis im einzelnen mit Rücksicht auf die Seltenheit der erhaltenen Werke wohl nur in der Elfenbeinschnitzerei exakt zu erbringen wäre: daß nämlich der Porträteur in der Regel an seinen Vorlagen nur änderte, was mit den Zügen des Darzustellenden nicht in Einklang zu bringen war. Gewiß muß auch der Kopist beobachten, nämlich seine Vorlage, das ist aber unbestreitbar viel leichter als die Natur nachzubilden; deshalb hält er sich, falls er irgend kann, an die Schöpfungen früherer Zeiten und gebraucht nur zögernd seine Augen zu selbständigen Exkursionen in die Natur. Daher die Höhe der Elfenbeinschnitzerei gleichzeitig mit dem Tiefstand der Großplastik, bei der die wenigen erhaltenen Werke nur einen engen Bezirk befruchten konnten. Die Folge davon ist, daß wir zwar die allerersten Porträtmerkmale, also Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, finden bevor die menschliche Gestalt auch nur annähernd richtig, geschweige denn vollständig reproduziert wird, daß aber Fortschritte in der Vervollkommnung der Menschenbildnerei wesentlich früher zu konstatieren sind, als solche in der Porträtfähigkeit.

Eine Bemerkung, die wir häufig in der Malerei machten, ist auch hier am Platze, daß nämlich die Feststellung der Porträtmerkmale insofern immer lückenhaft sein muß, als wir feiner nur das Bekannte differenzieren. Der erste Eindruck auch der primitiven plastischen Werke ist für uns zunächst der der Fremdartigkeit, was uns veranlaßt alle Erzeugnisse einer Periode unter diesen Begriff zusammen zu fassen. Erst nach und nach wird unser Auge für die feineren Unterschiede geschärft, und da diese es gerade sind, die zur Porträtmäßigkeit führen, so liegt es auf der Hand, daß viele Gemeinsamkeiten zwar richtig beobachtet, manche feinen Differenzen von uns aber übersehen werden. Daher besitzen sicher viele Werke der frühmittelalterlichen Kunst mehr Porträtzüge, als wir heute festzustellen vermögen. Und zwar gilt dies nicht nur von der Barttracht, die in erster Linie den Schöpfungen einer Zeit ihr gemeinsames Stigma gibt, sondern auch von zahlreichen anscheinend unbedeutenden Details. Es ist daher sehr wohl möglich, daß ein späterer Bearbeiter dieser Materie zu noch günstigeren Urteilen gelangt, unwahrscheinlich aber ist, daß er eine andere Reihenfolge der individuellen Eroberung der einzelnen Partien des Gesichtes — um die es sich vorläufig wohl noch fast ausschließlich handelt — aufzustellen genötigt sein wird.

Wenden wir uns nun der neuen Periode zu.

Nahezu ausschließlich sind es auch jetzt die Werke der Kleinkunst, die uns Ausbeute an Menschendarstellungen und Porträts bieten, und zwar sind es auch hier wieder Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei, denen die Führung gebührt.

Die Elfenbeinschnitzerei ist diejenige Kunst, in der sich am besten die Kontinuität der Entwicklung seit der Antike nachweisen läßt, und da sich von ihr auch die meisten Werke auf Buchdeckeln, als einzelne Platten, an Reliquien, Kästchen oder als Zierstücke anderer Kunsterzeugnisse erhalten haben, da sie zudem am gründlichsten, wenn auch längst noch nicht gründlich genug, untersucht ist, so haben wir zweckmäßiger Weise mit ihr zu beginnen.

Das älteste beglaubigte Stück deutscher Elfenbeinarbeit ist jener berühmte Buchdeckel der Stiftsbibliothek in St. Gallen, den der dortige Mönch Tutilo gegen 900 schnitzte. Vollendet im Akanthusornament, von guter Beobachtung in den Figuren der Bären Zeugnis ablegend, ist die Arbeit in der Menschendarstellung recht unbeholfen. Aber es ist ein neuer Stil, der uns hier entgegentritt und ein Hinweis darauf, daß man in Deutschland anfing fremde Anregung selbständig zu verarbeiten. Die langgestreckten Figuren mit den dicken Bäuchen, den unproportionierten Extremitäten und der reichen vielgefälteten Gewandung lassen kaum mehr eine Spur antiker Beeinflussung erkennen. Daraus geht hervor, daß Tutilo auf eigene Faust hin, nur mit loser Anlehnung an klassische Vorbilder, es versuchte die Natur zu meistern, und das ist gerade im Porträt die Voraussetzung des Erfolges. Aber der St. Gallener Meister blieb nicht vereinzelt. Schon um die Mitte des 10. Jahrhunderts lassen sich in Deutschland mit Bode zwei Schulen unterscheiden, von denen wenigstens die eine den von Tutilo beschrittenen Weg der Selbständigkeit bzw. des Naturalismus verfolgte.

Von den beiden Schulen ist die niederrheinische, deren hervorragendste Erzeugnisse das Museum in Darmstadt bewahrt, am meisten mit den französischen der Karolingerzeit verwandt und daher wie diese auch am meisten von der Antike, die oft direkt kopiert wird, beeinflußt. Das Relief ist durchgehends flach, die Konturen scharf, die Modellierung zumeist mangelhaft. Dabei ist die Mannigfaltigkeit in der Charakteristik groß, z. B. hat das wohl noch der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts angehörige Himmelfahrts-Diphtychon in Liverpool und im South Kensington-Museum in London nach Clemen selbst in der Wiedergabe desselben Affektes, hier des Staunens, große Verschiedenheit des Ausdrucks.

Besonders ein Meister, dessen Werke Vöge zusammenstellte und beschrieb,[1]) bekundet intensives Naturstudium. Auf einer im Berliner Museum befindlichen Tafel dieses wohl unter Otto II. und seinem Sohne blühenden Schnitzers, ist die Inspiration der Evangelisten vortrefflich, wenn auch anatomisch inkorrekt, zum Ausdruck gebracht. Die Typen dieses Werkes, wie auch besonders eines hl. Paulus im Musée Cluny sind erstaunlich realistisch. „Die mächtigen Stirn- und Backenknochen in Verbindung mit dem eingedrücktem Nasenbein und der aufgestülpten Nase geben den Gesichtern einen derben, gewalttätigen Zug" (Scheider). Nicht weniger absonderlich und selbständig ist auch die Behandlung von Haupthaar und Bart und die der „eigentümlich hängenden, schwimmenden und doch belebten Augen". Aber selbst anatomische Beobachtung ist dem rheinischen Schnitzer nicht abzusprechen. Sind auch Hände und Füße ungeschlacht — ersteres konnten wir in der Malerei, bei der ja auch die Bewältigung der Extremitäten besonders schwer fiel, wohl mit der Bedeutung der Gebärdensprache erklären — und die Beine viel zu lang, so ist die Modellierung der Arme vorzüglich, die der Beine nicht übel. Zweifellos hat der Künstler sich seine Modelle selbst unter seinen Mitmenschen gesucht, denn sie

---

[1]) „Ein deutscher Schnitzer des X. Jahrhunderts." Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. XX. Bd., 1899. S. 117. Mit Abb. der sämtlichen Werke. — Vgl. auch den Aufsatz von Schneider in der Zeitschrift für christliche Kunst. IX. Bd. Sp. 259 ff. mit Abb.

verraten „nichts von der weltmännischen Etikette byzantinischer Heiliger“. Daß einem Meister, der sich sogar an die Bewältigung des Seelischen nicht ohne Erfolg heranwagte und darin trotz der schwierigeren Technik die zeitgenössischen Maler übertraf, daß einem Mann mit einem „naturalistischen Glaubensbekenntnis“ wie dieser allerdings ungewöhnlich begabte Meister auch Porträts hätten glücken müssen, ist nicht zu bezweifeln. Da sich jedoch leider keine derartige Arbeit von seiner Hand erhalten hat müssen wir uns mit der Konstatierung begnügen, daß er fremde Anregungen zu benutzen verstand, ohne darum den Gebrauch seiner eigenen Augen zu vernachlässigen.

Die andere, für uns wichtigere Schule, weil wir aus ihr hervorgegangene Porträts besitzen, ist die sogenannte sächsische.

Gegenüber Bode, auf dessen bis heute noch als Ganzes unübertroffene Geschichte der deutschen Plastik diese Einteilung zurückgeht, bemerken Clemen und Woermann mit Recht, daß zwar manche dieser Arbeiten nach Süddeutschland von der neueren Forschung verwiesen werden und zwar von Riehl[1]) teilweise nach Regensburg und Bamberg, daß wir aber in der Regel zufrieden sein müssen, „wenn sich ein Bildwerk mit Sicherheit als deutsche Arbeit der sächsischen Kaiserzeit erkennen läßt“. Für unsere Zwecke genügt das auch vollkommen, wie wir ja auch in der genaueren Datierung in den meisten Fällen auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen. Für unsere Aufgabe ist es auch belanglos, ob wir eine rheinische Arbeit irrtümlich der „sächsischen“ Schule zuschreiben und umgekehrt, denn die Durchdringung des Materiales ist noch bei weitem nicht bis zu einem Punkte gediehen, daß solche Feinheiten von ausschlaggebender Bedeutung wären. Unbestreitbar aber ist, daß der Stil der ottonischen Zeit, wohl besonders der der sogenannten „sächsischen“ Schule, ein anderer und freierer ist als der der Karolinger, und daß nunmehr das Schwergewicht nicht nur der deutschen, sondern der ganzen mittel- und westeuropäischen Kunst innerhalb der Grenzen des eigentlichen Deutschlands liegt. Daß diese Verlegung des Schauplatzes vorübergehend mit einem Abebben der künstlerischen Hochflut einherging sei allerdings so wenig verschwiegen, wie daß die Karolingischen Meisterwerke dauernd unerreicht bleiben. Für uns ist entscheidend, daß wir aus diesem Zeitraume verschiedene Porträts besitzen.

Das älteste und zugleich durch die dargestellten Personen interessanteste geschnitzte Bildwerk mit Porträts ist die berühmte, umstehend mit gütiger Erlaubnis des Eigentümers abgebildete Tafel im Besitz des Marchese Trivulzio in Mailand (Abb. 9). Sie stellt Kaiser Otto den Großen, die Kaiserin Adelheid und den jugendlichen Otto II. dar. Bemerkenswert ist die kräftige Herausarbeitung der Formen trotz der flachen Reliefbehandlung, die Einfachheit der Mittel und die Energie der Charakteristik. Die Figuren sind gedrungen, während sie am Ausgang der Karolingischen Periode schlank waren und auch um das Jahr 1000 wieder sich im allgemeinen verfeinern. Andererseits drängt sich auch hier eine Beobachtung auf, die wir bereits wiederholt in der Ma-

---

[1]) „Die bayerische Kleinplastik der frühromanischen Periode“ in den Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte. II. Bd. 1894. S. 1 ff.

lerei machen konnten, daß nämlich die Zahl der Typen, über die gegenüber der Antike und dem Frankfurter Meister der primitive Künstler verfügt, sehr beschränkt ist, und daß deshalb regelmäßig eine Verähnlichung der Nebenpersonen an die porträtierten Hauptpersonen stattfindet. Daß wir bei der Frankfurter Tafel das Gegenteil betonen konnten, beweist die außerordentliche Höhe dieses Kunstwerkes. Auf der Mailänder ist der Kaiser seinem Schutzpatron Mauritius in Kopf-, Gesichts- und Bartform sehr ähnlich, daraus jedoch zu folgern, daß auch Otto Typus sei, wäre natürlich ganz irrig, selbst wenn die Gesichter auf der zweiten Tafel desselben Diphtychons nicht völlig anders gebildet wären.

Abb. 9. Otto der Große mit Gemahlin und Sohn. Elfenbeintafel im Besitze des Marchese Trivulzio. Fast Originalgröße.

Da wir die Frage des sogenannten „typischen" Porträts im vorigen Bande hinlänglich erörtert haben, genügt hier der Hinweis, daß ein solches wohl eventuell mit Lamprecht als Einteilungsmittel im Gegensatz zu einer Kunst, die jeden Zug einer Persönlichkeit individuell wiedergibt, Geltung haben mag, daß es aber im prägnanten Sinne niemals existiert hat. Denn gerade diejenigen beobachteten Merkmale, die vom Typus, bzw. der in einer Schule herkömmlichen und üblichen Art Personen darzustellen abweichen, sind die porträtmäßigen. Sie allein geben uns das Recht eine Menschendarstellung für ein Porträt zu erklären. Daher dürfen wir, wenn die Zahl der beobachteten Züge gering ist gegenüber den konventionell oder traditionell wiedergegebenen vielleicht von einem „nicht individuellen", niemals aber von einem „typischen Porträt" reden. Prägnant gebraucht ist ja letztere Bezeichnung eine Contradictio in adjecto.

Eine genauere Betrachtung der Mailänder Tafel wird uns Aufschlüsse über die damalige Porträtfähigkeit geben. Daß auf ihr Porträtabsicht besteht geht klar aus der Inschrift hervor. Welcher Otto allein gemeint sein kann liegt auch beim Vergleich mit den beiden anderen Ottonen auf der Hand, es gilt jetzt daher den Grad der Ähnlichkeit festzustellen.

Widukind beschreibt den gewaltigen Herrscher in seiner Sachsengeschichte folgendermaßen[1]: „Hierzu gesellt sich noch der gewaltige Körperbau, der die volle königliche Würde zeigt, das Haupt mit ergrauendem Haar bedeckt, die Augen funkelnd und nach Art des Blitzes durch plötzlich treffenden Blick einen gewissen Glanz ausstrahlend, das Gesicht rötlich und der Bart reichlich niederwallend, und zwar gegen den alten Brauch.“ Dazu noch die Bemerkung, daß er Neigung zum Embonpoint hatte (venter commodus).

Unmittelbar verwerten läßt sich von dieser Schilderung nur wenig, vor allem scheiden die Farbenangaben aus. Dagegen steht fest, daß Otto „gegen den alten Brauch“ den Bart lang trug und das genügt uns auch zur Identifizierung vollkommen. Aber wir können aus der Schnitzerei neben dem einen Merkmal der Bärtigkeit noch das der stark gebogenen Nase abstrahieren, ferner als drittes die Form des Bartes angehend seine Länge, als viertes den Schnurrbart, dessen kurzer, die Oberlippe kaum bedeckender Schnitt vielleicht als 5. Merkmal gezählt werden darf, wozu noch als sechstes möglicherweise die Verjüngung des Vollbartes tritt. Was jedoch diese anlangt so ist ihr nur sehr bedingt Glauben zu schenken, da nicht nur das Siegel Ottos seinen mächtigen Bart breit und kantig enden läßt, sondern auch Christus und Mauritius ihn gleich dem Kaiser tragen.

In einem solchen Falle sind wir berechtigt von stilistischen Eigentümlichkeiten zu sprechen, die, wenn sie auch nicht stets von den beobachteten Zügen abgezogen werden müssen, doch ausnahmlos als strittig bzw. zweifelhaft zu bezeichnen sind. Würden wir hier nicht unsere Methode der Vergleichung des erhaltenen Materiales ergänzen durch Vergleich mit Idealfiguren, wobei sich stilistische Eigentümlichkeiten mit größerer Sicherheit feststellen lassen, als bei Beschränkung auf Porträts, so wäre das ein schwerer Fehler, der irrig bereits verschiedentlich unserer Methode vorgeworfen wurde.

Von geschätzter Seite ist andererseits meine Inkonsequenz getadelt worden, weil ich im allgemeinen den Vergleich mit dem Figurentypus als unsicherstes Verfahren zur Konstatierung des erreichten Porträtgrades ablehnte, in einzelnen Fällen aber selbst zu diesem Auskunftsmittel griffe. Da es sich hier um eine Frage von hoher prinzipieller Wichtigkeit handelt, sei sie im Anschluß an das obige Beispiel zu lösen versucht.

Wie ich in der „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei“ ausführte, gibt es drei Methoden, um die Ähnlichkeit eines Porträts festzustellen. Entweder man vergleicht es mit dem lebenden Modell, was in diesem Zeitraum natürlich unmöglich ist, oder aber man vergleicht alle von derselben Person erhaltenen Porträts miteinander, wobei dann die allen gemeinsamen Züge, sofern sie nicht als stilistische dadurch erwiesen sind, daß sie bei sämtlichen Menschendarstellungen derselben Zeit oder derselben Kunstschule sich wieder finden, als beobachtet zu gelten haben. Endlich besteht die dritte Möglichkeit in einem Vergleich eines Porträts mit dem Typus, wie wir ihn bei Ideal- und Heiligenfiguren finden. Diese Methode bezeichnete ich

[1] II. Buch, Kap. 36. Übersetzung von R. Schottin in den „Geschichtsschreibern der deutschen Vorzeit“.

als die unsicherste, weshalb ich in diesem Werke, ebenso wie in der Porträtmalerei, mich auf die zweitgenannte tunlichst beschränke.

Nun ist es, wie ja auch von mir betont, ohne die Kenntnis der anderen gleichzeitigen Kunsterzeugnisse ganz unmöglich die beobachteten Züge selbst durch Vergleich sehr vieler Porträts derselben Person herauszufinden, denn besonders in der Malerei findet sich die traditionelle oder schulmäßige Darstellungsformel gewisser Partien regelmäßig bei allen Menschendarstellungen, also auch bei sämtlichen Porträts wieder, wir würden also solche Züge, allein auf die Porträts gestützt, irrtümlich für individuell halten. Es folgt daraus, daß wir die bei Idealköpfen übliche Darstellungsart kennen müssen, da wir sonst fortgesetzt Irrtümer, und zwar zugunsten unseres Urteils über die Porträtfähigkeit einer Zeit, begehen würden. Dieses Verfahren ist von mir auch stets befolgt worden. Der Vorgang war also folgender: Es seien verschiedene Porträts derselben Person als Vergleichsobjekte gegeben. Aus diesen wird eine Reihe von Zügen gewonnen, die sich bei allen wieder finden, also zunächst für beobachtet gelten können. Nun zeigt sich aber bei einem Vergleich mit anderen gleichzeitigen Menschendarstellungen, daß auch diese dieselben Züge aufweisen. Dadurch wird es zweifelhaft, ob die betreffenden Merkmale, wiewohl sie sich auf allen Porträts finden, auch wirklich individuell beobachtet wurden, vielmehr haben wir in ihnen wahrscheinlich typische Züge zu erblicken. Deshalb unser Mißtrauen gegenüber der Bartform Ottos.

Besitzen wir nun von einer Person nur ein einziges Porträt, was ja die Regel bildet, so bleibt uns überhaupt nur der Weg offen diejenigen Merkmale, die wir durch Vergleich des Porträts mit anderen Menschendarstellungen als wiederkehrend, d. h. typisch erkennen, nicht in den engeren Kreis der als Porträtmerkmale in Frage kommenden zu ziehen. Da aber dieses Verfahren deshalb unsicher ist, weil die positive Gegenprobe, nämlich der Vergleich mit einem anderen Porträt, fehlt, so wenden wir es nur wiederstrebend und in Ausnahmefällen an: regelmäßig dagegen vergleichen wir jeden Zug, bevor wir ihn für porträtmäßig erklären, mit dem entsprechenden der Idealfiguren, oder — was im Prinzip dasselbe ist — mit anderen Menschendarstellungen und Porträts dritter Personen. Hoffentlich bewahrt diese prinzipielle Klarlegung ein für allemal unsere Methode vor Mißverständnissen.[1])

Was sonst Körperbildung, Kopf- und Gesichtsform anlangt, von Augen und Ohren natürlich ganz zu schweigen, so werden wir gut tun, weder auf sie, noch auf die Gesichter von Gemahlin und Sohn, großes Gewicht zu legen; denn da die frühmittelalterliche Kunst sich im wesentlichen mit einer Wiedergabe der äußeren Formen bzw. Konturen begnügt, ohne die Details der Gesichtsmodellierung zu berücksichtigen, also Umrißzeichnung statt Inrißzeichnung bietet, wie Lamprecht treffend hervorhebt, so ist dadurch bei jugendlichen und bartlosen Gesichtern die größtmögliche Zahl der selbst im günstigsten Falle, also bei genauester Naturbeobachtung

---

[1]) Ein Kritiker, dessen Namen ich lieber verschweigen will, meint u. a., man würde auf Grund meiner Methode zur Feststellung kommen, daß die Madonna im Leben die Gewohnheit hatte, lange Hängezöpfe zu tragen, weil sie an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und als Stuckfigur im Dom zu Erfurt so dargestellt sei!! Sapienti sat!

wiedergebbaren Porträtmerkmale so reduziert, daß wir nur sehr selten die zur genaueren Ikonographie erforderliche Anzahl individueller Züge feststellen können. Wie viel an diesem Unvermögen auf Konto unserer mangelhaften Beobachtungsgabe zu setzen ist mag, weil nicht feststellbar, eine offene Frage bleiben.

Während das ottonische Familienporträt etwa aus den sechziger Jahren des 10. Jahrhunderts stammt, ist das nächste uns erhaltene, das seines Enkels Otto III., kaum vor dem Jahre 1000 hergestellt worden. Es befindet sich auf dem Vas lustrale der Münsterkirche in Aachen, im Abguß in der Sammlung des Münchner National-Museums, und zeigt den Kaiser mit mehreren anderen Personen, darunter wohl auch Papst Gregors V. Unsere Abbildung 10 verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Pater Stephan Beissel S. J.

Daß Otto III. hier in Elfenbein abgebildet ist, kann, nachdem Bock[1]) eine dies bezeugende Inschrift aufgefunden hat, kaum einem Zweifel unterliegen, wiewohl



Abb. 10. Otto III. thronend auf dem Vas lustrale im Domschatz zu Aachen. Originalgröße nach einer Aufnahme von B. Kühlens in M. Gladbach.

Vöge den Nachweis trotzdem nicht für genügend erbracht hält. Trotzdem ist der Porträtwert nicht einwandfrei. Wie Otto III. aussah, wissen wir recht genau,[2]) nämlich daß die Form seines Gesichtes länglich-oval, seine Nase gerade oder doch nur wenig gebogen war; ferner steht fest, daß er erst wenige Jahre vor seinem Tode leichten Bartanflug um das Kinn trug. Vergleichen wir hiermit die Skulptur, so sind verschiedene wichtige Inkongruenzen nicht zu verkennen, was bei der großen Übereinstimmung der malerischen Porträts des jugendlichen Kaisers besonders auffällt. So zunächst der geradezu viereckige Schnitt des Gesichtes, das breite Kinn gegenüber dem spitzen auf den anderen Darstellungen, die dicke Nase und — vor allem — der kurze kräftige Schnurrbart. Dabei ist die Schnitzerei vorzüglich, die anderen Gesichter sind von dem des Kaisers durchaus verschieden, so daß von unbeab-

[1]) Franz Bock „Karls des Großen Pfalzkapelle". S. 63. Vergl. ferner seinen Aufsatz in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1860. S. 147 ff. mit Abb.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz in der „Christlichen Kunst" 1907. S. 200 ff. und den Abschnitt in der Frühm. Porträtmalerei. S. 62 ff. mit vollständigem Abbildungsmaterial.

sichtigten Fehlern kaum die Rede sein kann. Nachdem sich Malereien korrigieren lassen, Schnitzereien in den meisten Fällen aber nicht, so könnte ja eine Verschiedenheit der malerischen vom plastischen Porträt unter Umständen am einfachsten durch ein Ausgleiten der Hand des Schnitzers erklärt werden. Daß der Schnurrbart aber auf technisches Ungeschick zurückzuführen ist, kann im Ernst nicht behauptet werden, umso weniger, als die Arbeit, ein ziemlich tiefes Relief, sehr gut ist, wenn die Figuren auch zu kurz gerieten. Sehr interessant sind die dicken Lippen, die nach Siegel und Münzen Otto hatte und durch die das aus der Miniatur gewonnene Bild ergänzt werden muß. Neben diesen ikonographischen Verschiedenheiten trägt der Kaiser auch auf dem Elfenbein einen kurzen Mantel, während er sonst mit sehr langem Mantel abgebildet ist. Dazu kommt, daß er den Reichsapfel in der Rechten, das Zepter in der linken Hand trägt, während sonst ausnahmslos die Rechte das Zepter hält und nur auf der Aachener Kaiserminiatur der Reichsapfel in der Linken ruht, die Rechte aber frei ist. Kurzum: es ergeben sich eine Reihe von Schwierigkeiten, die einem abschließenden Urteil über den ikonographischen Wert entgegen stehen. Jedenfalls ist das Elfenbein viel weniger schematisch als die Mehrheit der Miniaturen, besonders in der Mundbehandlung, aber ihre große Übereinstimmung, noch dazu durch die Siegel unterstützt, läßt uns wohl nur den Ausweg offen, das Elfenbein sei kurz vor dem Tode Ottos als Erinnerungsbild entstanden. Denn, vom Mund abgesehen, verdienen die Miniaturen sicher größeren Glauben. Zur Annahme, daß es sich hier nur um ein Bildnis handle, kann ich mich nicht entschließen.

Keinesfalls ist der Kaiser, wie Bode für möglich hält, 983 bei seiner Krönung in Aachen porträtiert worden, denn damals war Otto noch ein Kind, ebensowenig 996, wie Bock meint, da er damals erst 15jährig war, eher ist die Arbeit zur Erinnerung an diesen Vorgang nachträglich angefertigt worden. Meines Erachtens haben wir hier einen neuen Beleg für die bereits in der Malerei gemachte Beobachtung, daß nicht selten auch der zeitgenössische Herrscher nicht porträtmäßig, sondern als mehr oder minder freies Erinnerungsbild oder gar Phantasieprodukt dargestellt wird, da die räumliche Entfernung den Künstler häufig von der Verpflichtung authentischer Treue dispensierte, wie es ja heute noch nicht selten die zeitliche tut. Das bliebe auch in Geltung, wenn die Schnitzerei mit Otto II. identifiziert werden sollte. Vielleicht hatte der Künstler sich die dicken Lippen und den Schnurrbart gemerkt, im übrigen aber sich um die historische Erscheinung wenig gekümmert.

Mag diese Beobachtung im vorliegenden Falle doppelt befremden, da ja Otto in Aachen bekannt sein mußte — wofern die Schnitzerei dort hergestellt ist — so kann ich mir doch auf andere Weise die Verschiedenheit von den authentischen Porträts nicht erklären. Ein weiteres etwa gleichzeitiges Elfenbeinporträt ist das des Bischofs „Adalbero crucis Christi servus" († 964) auf einer Elfenbeintafel im Museum in Metz, wohl um 950, geschnitzt. Es ist ein bartloses Brustbild in einer viereckigen Nische am Fuße des Kreuzes und hat mit seinem in Metz aufbewahrten Siegel Ähnlichkeit (Abb. 11).[1])

---

[1]) Vgl. über dieses häufig abgebildete Werk Franz X. Kraus „Die christlichen Inschriften der Rheinlande" II, 1. 1892. Nr. 315, mit Literatur und Keune im „Jahrbuch der Gesellschaft für loth-

Unsere Abbildung 12, die ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Keune verdanke, ebenso wie die des Siegels von einer Urkunde vom Jahre 942 im Bezirksarchiv zu Metz, läßt trotz der Kleinheit des Kopfes bei dessen sauberer Ausführung den Erzbischof mit Bestimmtheit mit dem I. seines Namens identifizieren. Denn vor allem ist die eigentümliche eckige Form des Haaransatzes (die sogenannten „Geheimratswinkel"), ganz charakteristisch und findet sich ebenso auf dem im übrigen recht mangelhaften Siegel des Kirchenfürsten (Abb. 13). Die große Feinheit der Ausführung stellt der Technik des Schnitzers ein gutes Zeugnis aus. Bemerkenswert ist, daß sein Gesicht durchaus verschieden ist von den anderen dieser Tafel, was die Porträtabsicht zur Genüge beweist. So ist man geneigt, die eckige, ganz ungermanische Form des Untergesichtes mit dem kurzen Kinn und dem energischen Mund für individuell beobachtet zu halten, wenn sich das natürlich aus Mangel an

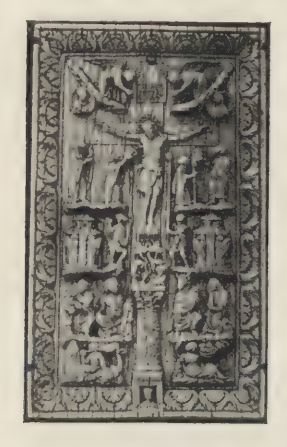


Abb. 11. Adalberotafel im Museum zu Metz, stark verkl.



Abb. 12. Adalbero I. Ausschnitt in Originalgröße aus nebenstehender Tafel.



Abb. 13. Siegel Adalberos I. vom Jahre 942. Originalgröße.

Vergleichsmaterial auch nicht beweisen läßt. Geradezu lebendig aber wirkt das Köpfchen durch den nach rechts gewandten Blick.

Der Christuskopf ist interessant durch den wohlgelungenen Ausdruck des Schmerzes, aber auch durch die entschieden israelitische Form der Nase. Sogar die halb geschlossenen Augen hat der Künstler zur Unterstützung seiner Absicht, dem Antlitz den Ausdruck großen Schmerzes zu verleihen, dienstbar zu machen verstanden. In der Malerei fanden wir denselben Affekt erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts als ersten Versuch einer seelischen Belebung. Die lebhafte Bewegung der Figuren, die geradezu ängstliche Vermeidung der en face-Stellung, beweisen Naturstudium; die Akanthuseinrahmung aber — vom Sujet natürlich zu schweigen — verrät ebenso wie die abgewandelte korinthische Säule den Einfluß der Antike. Dieses rheinische Werk besitzt daher, neben seiner Bedeutung für das Porträt, auch

ringische Geschichte" XII. 1900. S. 359, sowie Keune „Metz, seine Geschichte und Sammlungen". Metz, 1907. S. 113—115 und S. 268. Während St. Beißel „Geschichte der Evangelienbücher". Freiburg i. Br. 1906. S. 310 und Molinier S. 137, auf Bischof Adalbero II. († 1005) das Elfenbein datieren ist u. a. in den „Elsäßischen und lothringischen Kunstdenkmälern" (Hausmann) Adelbero I. mit dem dargestellten identifiziert.

die eines Beispiels für die Verwertung und Belebung antiker Formen in nationalem Sinne.

Der Vollständigkeit halber wollen wir die Porträts Kaiser Otto II. und seiner Gemahlin Theophanu auf einem Reliquienkästchen im Hotel Cluny zu Paris anführen. Diese Elfenbeinschnitzerei von griechischen Händen beweist sowohl die hohe Porträtfähigkeit der byzantinischen Kunst, als auch ihre große Verschiedenheit von den abendländischen Erzeugnissen. Daß das Ehepaar, dem der Heiland die Hände segnend auf die Häupter legt, sich von vorn, aufrecht, in ganzer Gestalt präsentiert, ist im Abendlande ungebräuchlich. Auch hier haben wir Doppelporträts, ja sogar auf dem Mailänder Elfenbein ein Familienbild, aber die Fürstlichkeiten nehmen eine demütige Haltung ein, während hier, wie auch auf dem den Kaiser Romanos Diogenes und seine Gemahlin Eudoxia darstellenden Elfenbein im Cabinet des Medailles zu Paris[1]), das Ehepaar aufrecht steht und trotz der deutlich gemachten Abhängigkeit vom Höchsten doch entschieden selbstbewußter aufgefaßt ist. Diese byzantinischen Doppelporträts erwecken den Eindruck, als sei der Ton auf die Fürstlichkeiten gelegt, die heilige Handlung aber nur etwas Nebensächliches, während im Abendlande der Akzent auf der Feierlichkeit des religiösen Vorganges ruht, die allein der Assistenz sterblicher Menschen auf einem Kunstwerk Daseinsberechtigung verleiht. Der Mensch fühlte sich im griechischen Reiche mehr als selbstbewußte Individualität als im Abendlande.

Als weitere byzantinische Elfenbeinporträts des 10. Jahrhunderts seien die Brustbilder auf der Kreuzestafel in der Franziskanerkirche von Cortone genannt, von denen eines den Kaiser Nicephorus Phocas darstellt[2]), sowie das des zu Füßen einer herrlichen nur überschlanken Madonnengestalt in Anbetung kauernden vornehmen Laien, vielleicht eines Komnenen, im Nationalmuseum zu München.

Daß die Porträtfähigkeit, wo sie voll ausgenutzt wurde, auch im Abendlande sehr beachtenswert war und den Vergleich mit griechischen Arbeiten nicht zu scheuen brauchte und daß wir durchaus nicht genötigt sind, technischem Unvermögen zuzuschreiben, was sich auf andere Weise leichter erklären läßt, geht aus einem nur wenig jüngeren Elfenbeinwerke hervor.

Bischof Sigebert von Minden in Westfalen (1022—36) hat sich zweimal auf Miniaturen und einmal auf einer Elfenbeintafel, die sich jetzt als Deckel des Msc. theol. Germ. Quart. 42 der Kgl. Bibliothek zu Berlin befindet, abbilden lassen (Abb. 14). Während die beiden Miniaturen, da zu verschiedenen Zeiten gefertigt, untereinander stark differieren, zeigt die eine mit der Schnitzerei eine ganz erstaunliche Übereinstimmung. Wie Graeven, dessen Verdienst es ist, die drei interessanten Porträts veröffentlicht zu haben,[3]) bemerkt, ist zunächst der Haarschnitt der gleiche. „Ein

---

[1]) Die Otto II. darstellende Tafel ist sehr häufig abgebildet, z. B. in O. Jägers „Weltgeschichte" 2. Bd. 2. Aufl., S, 123, Abb. des Romanos bei Schlumberger „Un empereur Byzantin au dixième siècle Nicéphore Phocas". Paris, 1890. S. 369.

[2]) Abb. ebenda, S. 689. — Das Werk gibt eine gute Einführung in die damalige byzantinische Kunst. Abbild. der Madonna im Katalog des bayerischen Nationalmuseums V. Bd. 1890 als Nr. 162 auf Tafel VII.

[3]) Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde (Westfalens) 61. Bd. Münster, 1903. S. 1—22 mit 3 Tafeln.

Büschel fällt in die Mitte der Stirn, über der Stirn tritt das Haar in schön geschwungenem Bogen zurück, aber vor jedem Ohr lagert sich wieder ein Büschel auf die Wange, die einzelnen Büschel sind zierlich geteilt. Solche Frisur muß bei der Geistlichkeit ums Jahr 1000 beliebt gewesen sein." Dazu kommt noch an übereinstimmenden Merkmalen die lange, nach unten breit auslaufende Nase, sowie die Eckigkeit des Gesichtes, das nichts weniger als schön zu nennen ist und keinesfalls erkennbare Spuren eines Ideales aufweist. Graeven schreibt treffender Weise: „Das Bild erinnert stark an einen Typus, dem man heute noch unter westfälischen Bauern begegnet, und gerade daraus dürfen wir schließen, daß die Miniaturmaler den alten Mindener Bischof, der wahrscheinlich ein Sohn der westfälischen Erde gewesen ist, nicht übel getroffen haben."

Solche Zeugnisse von unbeteiligter Seite, aus denen die jedem Betrachter sofort auffallende Porträtähnlichkeit erhärtet wird, sind besonders willkommen, um dem Einwurf zu begegnen, der Verfasser sei vielleicht nicht ganz unbefangen, wenn er entgegen der bisherigen Anschauung die Porträtfähigkeit auch des frühen Mittelalters verficht.

Ganz richtig betont Graeven weiter, daß die Gesichtszüge Sigeberts in Elfenbein weniger charakteristisch herausgearbeitet sind als in der Miniatur, da die erstere schwieriger ist. Der Schnitzer war aber von derselben realistischen Tendenz beseelt, wie der Maler, daher haben wir in beiden Werken die gleiche peinlich genaue Darstellung der Gewänder, daher auch die eigenartige selten vorkommende Behandlung der Tonsur.

Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß wir in dieser Arbeit eines Mindener Meisters — also einem mit Sicherheit der „sächsischen" Schule zuzuschreibenden Werke — erstaunlichen Realismus feststellen können. Wo sich aber Realismus zeigt, da muß — zum mindesten in der primitiveren Kunst — das Porträt gedeihen, denn sein Wesen ist ja Unterordnung des Künstlers unter die Natur bzw. unter sein Modell im Gegensatz zur Unterordnung unter ein Schönheitsideal, eine Manier oder einen Stil. Diese naturalistische Richtung läßt sich zwar an keinem Beispiele so gut beweisen wie an dem Sigeberts, sie war aber zweifellos damals weit verbreitet, ganz besonders wohl in unserer Schule. Die Köpfe, auch auf älteren Werken, sind oft erstaunlich individuell, und dieses naturalistische Bestreben geht in einzelnen Fällen sogar bis zur Häßlichkeit. Neben Arbeiten, wie z. B. dem Bamberger Elfenbeinkästchen, von dem eine Platte im kgl. Museum zu Berlin, drei im Nationalmuseum in München sich befinden[1]) und das — nach Bode in Sachsen entstanden — sich durch gute Proportionen, mannigfaltige und frei bewegte Stellungen und individualisierte Gesichter auszeichnet, steht die um ein halbes Jahrhundert jüngere, ebenfalls bei Bode, sowie in Voeges Katalog der Elfenbeinbildwerke des Berliner Museums abgebildete, vielleicht fränkische Tafel im Berliner Museum, die in den häßlichen Judengesichtern mit sogar nationaler Haar- und Barttracht einen krassen Naturalismus beweist. Auch in der Malerei, besonders der Salzburgs in der 2. Hälfte des XII. Jahrhunderts hatten wir eine stark realistische Neigung konstatieren können.

[1]) Abb. bei Bode „Geschichte der deutschen Plastik" Tafel bei S. 16 und Katalog des bayr. Nationalmuseums V. Bd. Tafel VIII.

Ob die beträchtlich ältere Schnitzerei hier tonangebend war, sei dahingestellt. Sicher ist, daß jeder Naturalismus dem Porträt zugute kommen mußte, sicher auch, daß jetzt gerade im Porträt von einem Fortbestehen der Tradition nur sehr beschränkt die Rede sein kann. Denn jeder Porträtner muß von ihr abweichen und kann höchstens in Einzelheiten und in der Komposition, niemals aber in charakteristischen Gesichtspartien ihr folgen.

Für unsere Zwecke genügt der Hinweis, daß in der Elfenbeinschnitzerei neben traditionellen, sich sklavisch an die Vorlagen anlehnenden Arbeiten, wie sie damals besonders am Rhein entstanden zu sein scheinen, eine bis in die Tage Otto des Großen zurückgehende naturalistische Richtung nachweisbar ist; eine ihrer porträtistisch höchsten Leistungen ist unsere, Sigebert darstellende Tafel, so daß wir den Höhepunkt der Porträtmalerei zusammenfallen sehen mit dem der Schnitzerei. Während aber in ersterer byzantinische Vorbilder deutlich in die Erscheinung treten, dürften die „sächsischen" Schnitzer zwar selbstverständlich die Kunsterzeugnisse des Ostens so gut wie die der Antike gekannt haben, jedoch in der Verarbeitung der Motive viel selbständiger vorgegangen sein. Denn sonst wäre die Naturbeobachtung nicht in gleichem Maße feststellbar gewesen. Ist es doch eine Regel, daß ein neues und besseres künstlerisches Ausdrucksmittel gern übernommen und schablonenhaft angewandt wird, wenn nicht die naturalistische Tendenz zu selbständigen Versuchen das Gesehene zu bewältigen antreibt. Daß die Komposition aber nicht antik ist, sondern dieser Zeit angehört, liegt auf der Hand. Die Darstellung des auf einem Tuche von zwei Diakonen schwebend erhaltenen Bischofs ist mir sonst bei Lebenden nicht wieder vor Augen gekommen.[1])



Abb. 14. Bischof Siegebert von Minden. Originalgröße.

Wir haben hier die günstige Gelegenheit, die Porträtfähigkeit des Schnitzers gegenüber der des Malers im einzelnen abzuwägen. Daß bei der schwierigeren Technik, die Korrekturen verbietet und beim Fehlen der Farbe die in der damaligen Kunst für Haupthaar und Bart brauchbare ikonographische Daten liefert, erstere zurückstehen muß, liegt auf der Hand, trotzdem können wir eine stattliche Zahl indivi-

[1]) Über diese Auffassung bei Verstorbenen wolle man meine Ausführungen bei Betrachtung der Grabsteinplastik des 13. Jahrhunderts vergleichen.



Abb. 15. Deckel des Echternacher Evangeliars im Großherzogl. Museum zu Gotha. Originalgröße.

dueller Merkmale feststellen: Den Haarbüschel in der Stirn, den Bogen der Stirn, den Büschel vor den Ohren, die lange Nase, deren breite Basis, die eckige Gesichtsform und die Bartlosigkeit, sowie die Tonsur, also 8 individuelle Züge. Daß diese völlig ausreichen, um eine bestimmte Person in einem numerisch beschränkten Stande, wie dem der Bischöfe, zu identifizieren, ist kaum zu bestreiten. Leider existiert, nach gütiger Mitteilung des Herrn Geheimrat Philippi, von Sigebert kein Porträtsiegel.

Wie Bode mit Recht betont, ist die Elfenbeinskulptur in ihrer Entwicklung von der der großen Plastik nahezu unabhängig gewesen, da „am gleichen Orte und zur gleichen Zeit die vollendetsten Elfenbeinarbeiten neben den ersten rohen und halb kindischen Versuchen in der großen Plastik entstanden.“ Aber auch mit den anderen Kleinkünsten besteht — vom allgemein christlichen Inhalt und kompositioneller Übereinstimmung natürlich abgesehen — fast gar kein Zusammenhang, und während die letzteren teils mehr der Antike, teils mehr byzantinischen Beispielen folgen, wird in der Schnitzerei eine größere Selbständigkeit gewahrt. Das legt ein um so rühmlicheres Zeugnis von dem jungen deutschen Wirklichkeitssinn ab, als die damaligen Menschendarstellungen und Porträts des Osten vortrefflich sind.[1]) Wir können daher konstatieren, daß sowohl die ersten geschärften deutschen Wirklichkeitssinn bekundenden Menschendarstellungen, als besonders die ersten nachweisbaren Porträts der Plastik — ohne Berücksichtigung der Siegel — in der Elfenbeinschnitzerei der ottonischen Periode zu finden sind.

Neben den Arbeiten in Elfenbein sind es in erster Linie — von den später zu behandelnden Siegeln abgesehen — solche in Edelmetall, in denen respektable porträtistische Leistungen zu verzeichnen sind, die, wenn auch erst etwas später, auch mit ersteren konkurrieren können. Ist die Goldschmiedekunst doch urgermanisch. Wie hoch sie schon in den ältesten Zeiten geschätzt war, geht aus der Festsetzung eines besonderen Wergeldes für den Goldschmied hervor. Während Menschendarstellungen, fast ausschließlich auf antike Beispiele zurückgehend, im eigentlichen Deutschland, von den Rheingegenden, die mit Frankreich in inniger Berührung standen, abgesehen, bisher nur selten bewältigt wurden, — der berühmte Tassilokelch von etwa 780 im Stifte Kremsmünster ist hier zu nennen — wenn man sich aber an sie wagte, über den länglich-ovalen germanischen Gesichtsschnitt und Bärtigkeit hinaus keine beobachteten Merkmale zu konstatieren waren, vollzieht sich auch hierin in der ottonischen Zeit eine Wandlung. Und zwar sind es wie bisher in erster Linie getriebene Reliefarbeiten in Gold- und Silberblech, sowie in Kupfer, in denen man sich versuchte, während Rundfiguren noch zu den größten Ausnahmen zählen.

Solche getriebene Porträts, wegen der Dünne des Metalles nur wenig widerstandsfähig, haben sich, wenn auch zumeist stark beschädigt, ziemlich zahlreich erhalten. Wohl das bekannteste Werk dieser Art ist der berühmte, zwischen 983 und 991 datierbare Deckel des Echternacher Evangelienkodex[2]), auf dem Otto III.

---

[1]) Vgl. Schlumberger a. a. O. Ferner über byzantinische Kunst A. Muñoz, „L'Art byzantin a l'exposition de Grottaferata“. Rom 1906.

[2]) Unsere Abbildung 15 ist dem Aufsatz von P. Clemen „Die rheinische und westfälische Kunst . . Düsseldorf, 1902“ in Seemanns Zeitschrift f. bildende Kunst entnommen. Farbige Abb. bei Henne am Rhyn „Kulturgeschichte des deutschen Volkes“ I. Bd. 2. Aufl. Tafel bei S. 152.

und seine Mutter Theophanu abgebildet sind (Abb. 15). Da die Gesichter ziemlich beschädigt sind, überdies Otto damals noch ein Kind war, was man übrigens auf dem im großherzoglichen Museum in Gotha befindlichen Prachtwerke erkennen kann, und die Figuren klein sind, so wird unsere Ausbeute an individuellen Merkmalen nur sehr gering sein.

In derselben Technik und im selben Atelier, dem unter Egberts Leitung zur künstlerischen Metropole Westdeutschlands erhobenen Trier, ist der Petrusstab im Dom zu Limburg a. d. Lahn gearbeitet[1]) (Abb. 16). Hier sind in Goldrelief 10 Päpste und 10 Trierer Erzbischöfe, darunter der uns durch seine malerischen Porträts, sowie sein schönes Siegel bekannte große Mäcen Egbert (977—993) abgebildet, letzterer, weil Stifter, wohl mit Porträtabsicht, was sich an dem nahezu völlig zerstörten Bilde allerdings nicht nachweisen läßt. Ob das auch vom ebendort befindlichen Papst Benedikt VII. gilt, mag dahingestellt bleiben. Dieses ebenfalls stark gedrückte Relief ist porträtistisch kaum verwertbar, womit aber nicht gesagt ist, daß es nicht, wie auch das Egberts, ehedem eine Reihe beobachteter Züge aufwies. Der Stab wurde 980 angefertigt.



Abb. 16. Erzbischof Egbert von Trier am Petrusstab in Limburg a. d. Lahn. Originalgröße.

Schon diese Werke geben Molinier Recht, wenn er schreibt, daß der deutsche Künstler seinen Schöpfungen einen sehr ausgeprochenen persönlichen Stempel aufzudrücken vermochte, so daß die ottonische Kunst deutsches Gepräge zeigt, besonders in den Physiognomien. Wir können daher konstatieren, daß diese Arbeiten, die alle gleichzeitigen west- und mitteleuropäischen übertreffen, Keime nationaler Kunst erkennen lassen, wie sie in Frankreich und Italien damals noch nicht nachweisbar sind. Was hier geschaffen wird, ist etwas Neues, durchaus keine einfache Kopie der Antike, sondern ihre Verarbeitung in neuem germanischen Geiste. Damit wird aber nicht hinfällig, was wir vorausschickten, daß nämlich die Güte der Erzeugnisse von der Güte der Vorbilder vor allem hinsichtlich der Proportionen abhing und daß die Kunst wohl immer noch nicht — entwicklungsgeschichtlich betrachtet — national genannt werden darf.

Wir können uns das Verhältnis vielleicht am besten klar machen, wenn wir uns die stummen Zeugen römischen Kunstschaffens, als die Lehrer unserer Altvordern vorstellen. Auch der begabteste Schüler braucht gute Meister, die ihn in

[1]) Unsere Abbildungen des Erzbischofs Egbert von Trier wurden durch liebenswürdige Vermittlung des Herrn Professor F. Luthmer durch Photograph Hardt in Limburg aufgenommen. Dem Domkapitel sei hier für die gütige Erlaubnis der erstmaligen Reproduktion der ergebenste Dank ausgesprochen. Ein Teil des Petrusstabes ist gut abgebildet in den „Bau- und Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Wiesbaden". III. Bd. Lahngebiet, Fig. 85. Vgl. auch A. Haseloff „Der Psalter Erzbischofs Egberts von Trier". S. 144.

die Geheimnisse ihrer Kunst einführen. Ist er talentiert, dann wird er sehr bald mit Zugrundelegung des Erlernten Eigenes produzieren, ist er ein Afterkünstler, dann wird sein Leben sich in mehr oder minder gelungenem Kopieren des Lehrers erschöpfen. Zu ersteren gehörten die ottonischen Adepten.

National war die Kunst, insofern sie von Deutschen ausgeübt wurde und deutschen Wirklichkeitssinn verriet, unnational insofern die urgermanische Entwicklung — wie uns Skandinavien lehrt — ohne die Vorbilder der Antike ganz zweifellos jetzt noch keine Erzeugnisse hervorgebracht hätte, wie wir sie in dieser Periode bewundern dürfen. Um wieder ein Beispiel zu gebrauchen: Die Künstler der Ottonenzeit gleichen talentierten Jünglingen, die durch den Verkehr mit Erwachsenen frühreif werden, aber nicht, wie die Karolinger, sich im wesentlichen auf Nachahmung der Ältern beschränken, sondern den Anregungen dieser aufmerksam lauschend, hierdurch schneller zum eigenen Denken und eigener Beobachtung angeregt werden. Ohne Verkehr mit Älteren wird der Jüngling auch geistig zum Manne, aber es dauert länger. Deshalb können wir sagen, daß die ottonische Blüte zwar einem fremden Kultur- und Ideenkreis entstammt und vom hohen entwicklungsgeschichtlichen Standpunkte aus nicht national ist, daß sie aber den Beweis für die Durchdringung des Fremden mit eigenem germanischen Geiste bezeugt und damit ein glänzendes Zeugnis ablegt von der Höhe des deutschen Kunstsinnes. Im übrigen sei es ferne, hier patriotischer oder chauvinistischer Ambition zu schmeicheln, weshalb wir von der traditionellen oder hohen Kunst in dem Sinne reden wollen, daß sich hier die Vorbilder noch deutlich erkennen lassen, von nationaler oder volkstümlicher aber im Hinblick auf selbständigere, zumeist primitivere Leistungen.

Daß durch die Familienbeziehungen mit Byzanz auch orientalische Einflüsse in unserer Kunsttätigkeit bemerkbar werden, hatten wir wiederholt zu erwähnen Veranlassung. Es wäre aber durchaus irrig, daraus zu folgern, daß diese dominierten. Letzten Endes war ja die byzantinische Kunst der abendländischen wesensähnlich, da beide Töchter der klassischen Antike sind, wenn auch deren Erbe in Byzanz viel reicher aber auch viel abgewandelter fortlebte als im Westen. Ohne uns weiter auf diese Frage einzulassen, wollen wir mit Molinier vor einer Überschätzung des östlichen Einflusses nachdrücklich warnen. Details wurden gewiß übernommen; wie das die Essener Kreuze, der Deckel von Cim. 57 (Cod. lat. 4452) in München, der des Utaevangeliars Cim. 54 ebenda und andere Arbeiten beweisen, im großen ganzen aber war die abendländische Tradition, wie sie die deutschen Künstler hegten, doch schon gefestigt genug, um sich in ihrer Entwicklungstendenz nicht wesentlich beeinflussen zu lassen, sondern fremde Anregungen den eigenen zu amalgamieren und unterzuordnen. Molinier sagt treffend: „Die Goldschmiede konnten wohl ihren Stil modifizieren, doch blieb ihnen, hinsichtlich der Technik, nur mehr wenig zu erfinden übrig“. Eine Kunsttätigkeit aber, die technisch so hoch steht, läßt sich nicht von jeder Briese aus dem Kurs bringen.

Einen Beweis für die hohe Kunstblüte unter Heinrich II., dessen Regiment ja auch für die Malerei so fruchtbar war, zugleich ein Werk, das für unser spezielles Thema von höchstem Interesse ist, erbringt jener prächtige Altarvorsatz aus dem

Dome zu Basel, der sich jetzt im Musée Cluny zu Paris befindet (Abb. 17 S. 53).[1]) Die in Goldblech hoch getriebenen Heiligengestalten sind zwar ziemlich steif, aber das von Woermann wiederholte Urteil Schnaases „Die Mischung von Roheit und byzantinischer Künstlichkeit ist ebenso charakteristisch, wie die lateinische Inschrift, welche mit schwerfälliger Gelehrsamkeit auch griechische Worte aufnimmt", scheint mir doch, wenigstens was die „Roheit" anlangt, ganz irrig zu sein. Gewiß läßt sich einiger byzantinischer Einfluß hier so wenig verkennen, wie in der gleichzeitigen Malerei, aber Roheit sucht man vergebens. Im Gegenteil sind die — übrigens vortrefflich erhaltenen — Gesichter, besonders das Christi, bei aller Einfachheit der Mittel gut individualisiert, Hände und Füße, an denen sogar die Nägel nicht fehlen, sind liebevoll modelliert, und die Gewandbehandlung ist besonders bei dem hl. Michael geradezu klassisch zu nennen. Besonders bemerkenswert ist die überschlanke Gestalt der heiligen Person, die in ausgesprochenem Gegensatz zur Gedrungenheit der vorangegangenen Periode steht und in der Folgezeit, besonders im 12. Jahrhundert, ausschließlich dem Schönheitsideal entspricht.

Für die starke Beschädigung der vorerwähnten Porträts, die eine Konstatierung des erreichten Ähnlichkeitsgrades nicht gestattete, entschädigen uns die beiden Porträts Heinrichs II. und seiner Gemahlin, die auf der Basler Tafel als Stifter zu Füßen Christi angebracht sind. Ihr guter Erhaltungszustand gestattet den Vergleich mit den übrigen, die Züge dieser Fürstlichkeiten tragenden Denkmälern.

Aus den Werken der Malerei hatten wir feststellen können, daß Heinrich der Heilige ein länglich-ovales Gesicht mit deutlich erkennbaren Backenknochen hatte. Seine Nase war schmal und leicht gekrümmt, an der Spitze etwas seitlich gebogen und durch eine Einsenkung deutlich von der Stirn geschieden. Der kurze blonde gelockte Vollbart, der das ovale Kinn umrahmte, das kurze Haupthaar und der kleine nach abwärts gerichtete Schnurrbart, der vielleicht zeitweise die Oberlippe frei ließ, vervollständigen das Bild seiner äußeren Erscheinung, soweit sie ohne Farben darstellbar ist. Diese Grundlage kann uns als Maßstab dienen, um die Naturwahrheit dieser Goldschmiedearbeit, an die wir wegen der schwierigeren Technik nur geringere Ansprüche stellen dürfen als an die Elfenbeinschnitzerei, zu prüfen.

Hier hat der Kaiser, im wiewohl ebenfalls länglich-ovalen Gesichtsschnitt, von der gut individualisierten mit ihren malerischen Porträts vortrefflich harmonierenden Kaiserin durchaus verschieden, kurzen gelockten Vollbart, kräftige Backenknochen, schmalen abwärts gerichteten Schnurrbart, der hier deutlich die Oberlippe frei läßt, indem er erst in den Mundwinkeln beginnt, und ein ziemlich dickes, rundes Haupt, das an der Stirn von Locken in schönem Bogen bedeckt war; die Haare waren kurz. Alles in allem können wir mit Bestimmtheit 11 Porträtmerkmale feststellen. Ist das auch weniger wie in der Malerei, so tatsächlich doch sehr viel, zumal wir die Kleinheit des Kunstwerkes berücksichtigen müssen und die durch die Beschädigung der Nase fortfallenden Züge. Auf der Tafel ist das Untergesicht Heinrichs kräftig.

[1]) Abb. bei Woermann II. Bd. Taf. 12. Vgl. auch den Aufsatz von W. Wackernagel „Die goldene Altartafel von Basel" in den „Mitteilungen der Gesellschaft für vaterländische Altertümer in Basel". VII. Basel 1857.

Daß wir diesen Zug für beobachtet halten dürfen, lehrt das völlig anders gebildete, dabei sorgfältig modellierte Kinn der Kunigunde. Ergänzt wird das Bild aus der Miniatur durch den ziemlich breiten Mund, der ebenfalls in auffälligen Gegensatz zum schmalen der Kaiserin steht und schon deshalb Glaubwürdigkeit verdient, weil er ohne Stilisierung geformt wurde. Damit erhalten wir 13 Porträtmerkmale!

Daß auch Kunigunde im Gesichtsschnitt mit ihrem Porträt im Cim. 57 (Clm. 4452) der Münchner Hof- und Staatsbibliothek gut harmoniert verdient alle Beachtung. Dabei ist das Relief der Miniatur weit überlegen.

Die Basler Altartafel ist jedenfalls das hervorragendste Werk Süddeutschlands seit jenen berühmten karolingischen Arbeiten, die wir im vorigen Kapitel kennen lernten. Daß sie in Bayern, Bamberg oder vielleicht auch Regensburg gefertigt wurde, ist sehr wahrscheinlich. Hier befand sich nämlich schon seit Beginn des 10. Jahrhunderts ein Goldschmiedeatelier, das durch Bischof Wolfgang (972—994) und besonders seinen kunstsinnigen Neffen Ramwold, Abt von St. Emmeram, der von 930—975 Lehrer und Probst in St. Maximin in Trier gewesen war und sich der Gunst Ottos II. erfreute, zu einem der hervorragendsten Kunstzentren Deutschlands erhoben worden war. Als Ramwold 1001 mehr als hundertjährig starb, war bereits die höchste Blüte wie in der Malerei, so auch in der Goldschmiedekunst Regensburgs erreicht.

Wir wissen mit Bestimmtheit, daß die hervorragendsten Erzeugnisse Triers, der Petrusstab, der Echternacher Evangeliendeckel und der Andreasschrein[1]), den Regensburger Künstlern bekannt waren. Aber auch ein karolingisches Meisterwerk, der Deckel des ca. 870 mit schönen getriebenen Figuren geschmückten Codex Aureus der Münchner Hof- und Staatsbibliothek (Cim 55 Clm. 14000) befand sich damals in St. Emmeram und wurde etwa 985 mit neuem Goldschmuck geziert. Nicht viel später — Schmid, dessen Untersuchungen hier zugrunde gelegt sind[2]), gibt die Jahre von 1002—1025 an — wurde der fast den Charakter einer Rundfigur tragende Christus auf dem Deckel des Utaevangeliars von Niedermünster (Cim. 54 Clm. 13601 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek) hier geschaffen. Das getriebene und ziselierte Goldblech ist leider so stark beschädigt, daß die Details nicht mehr feststellbar sind, immerhin ist er als frühe Menschendarstellung, die sich allerdings von den karolingischen Arbeiten unvorteilhaft unterscheidet, nicht ohne Interesse.

Der sitzende Christus mißt 33 cm, von denen 18 auf den Oberkörper entfallen. Wirkt er schon dadurch ungeschlacht, so noch besonders durch das völlige Fehlen von Oberschenkeln und Unterarmen, die mißglückten Proportionen und den häßlich vorquellenden Bauch. „Die Hände sind unverhältnismäßig lang, das Ohr ist winzig klein, Bart und Haare sind aus großballigen Locken gebildet; Finger- und Zehennägel sind bloß graviert.“ Die kleinen Emailtäfelchen sind ebenfalls in Regensburg

---

[1]) Vortrefflich farbig reproduziert in Clemens Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIII. Bd. 1903.

[2]) Vgl. Wolf M. Schmid „Eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000“. Diss. München 1893 und denselben im 23. Bde. des Repertorium für Kunstwissenschaft, S. 197 ff. und Riehls Aufsatz in der Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereins 1890.



Abb. 17. Basler Altartafel. Zu den Füßen Christi Heinrich II. und Kunigunde.
(Ausschnitt in Originalgröße.)

hergestellt, wohin diese Kunst aus dem Westen übertragen worden war. Leider besitzen wir aus diesem Atelier kein beglaubigtes Porträt.

Auch die ersten Werke der Rundplastik wurden von Goldschmieden in dieser Zeit gefertigt. Wohl die bedeutendste, allerdings französische, Arbeit ist die 85 cm hohe goldene Statuette des Sainte Foy im Schatz der Abteikirche von Conques[1]), die für uns zwar nicht direkt zu verwenden ist, aber Interesse bietet als einer der ersten Versuche der Menschendarstellung in voller Rundung. Nach Molinier entstand dieses wunderbarerweise den Stürmen eines Jahrhunderts entronnene Kunstwerk zwischen 942 und 984, jedenfalls zu einer Zeit, in der auch in Deutschland, das ja damals gerade künstlerisch dem Nachbarreich überlegen war, ähnliche Versuche gemacht wurden. Wenn sich so wenig erhalten hat, so trägt daran nicht zum wenigsten das edle Metall Schuld; denn je kostbarer ein Gegenstand, desto eher fiel er den zahlreichen Plünderungen und Kriegen, die im Mittelalter ja so häufig und grausam waren, daß wir oft beim Studium der Quellen aus der Verwunderung, daß es überhaupt noch Menschen gab, nicht herauskommen, anheim oder wurde in den vielleicht nicht selteneren Momenten der Geldverlegenheit eingeschmolzen. Deshalb und weil zahlreiche Testamente und Schatzverzeichnisse uns ausdrücklich von der Fülle der Kunstobjekte in edlem Materiale berichten, ist gerade in der Goldschmiedekunst unser Urteil auf besonders lückenhafter Induktion aufgebaut.

Die Heilige Foy (Sancta Fides) hat einen hohen Kopf und stark ausgeprägte Züge, große Augen mit weißem und dunkelblauem Email, große und stark modellierte Ohren. Sind schon letztere bemerkenswert, da in der damaligen Kunst, soweit die erhaltenen spärlichen Reste ein Urteil erlauben, gerade diese Partie des Kopfes nicht nur nicht individuell behandelt, sondern überhaupt sehr vernachlässigt wurde, so beanspruchen die dunkelblauen Augen unsere besondere Beachtung. Denn es sind die ersten in der ganzen mittelalterlichen Kunst. Wie wir bereits im vorigen Bande feststellten, hat die Malerei bis ins 12. Jahrhundert die Augen ausschließlich schwarz gefärbt, und nur das eine berühmte Münchner Porträt Heinrichs II. hat ein hellbraunes Auge. In der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts bekommen vereinzelt die Augen einen bläulichen Schimmer, strahlend blau aber ist keines vor dem Jahre 1200 und auch hier nicht etwa in einem Porträt, sondern bei einer Heiligengestalt. Anders verhält sich die Plastik, insofern wir bei der Sainte Foy, also um 950 bereits das erste blaue Auge bei einer Idealgestalt konstatieren können, während die später genauer zu betrachtende berühmte Kappenberger Porträtbüste Friedrich Barbarossas, ein etwa 1160 gefertigtes Werk, uns die ersten blauen Augen auf einem Porträt zeigt. Über die Gründe der Priorität der richtigen Wiedergabe der Augenfarbe in einer Technik, bei der man es nicht erwarten sollte, gegenüber der Malerei will ich mich jeder Hypothese enthalten.

Von sonstigen Zügen hat die Figur der Sainte Foy noch bohnenförmige Nasenlöcher, eine feine, sanft gebogene ziemlich große Nase, schmale Lippen, ein volles Gesicht, weiches Kinn und recht gut modellierte Hände. Hieraus einen idealen Schönheitstypus konstruieren zu wollen scheint mir gewagt, mit Rücksicht auf die geringe Zahl der aus unserem Zeitraum erhaltenen Rundfiguren.

[1]) Vortreffliche Abbildung bei Molinier auf Taf. IV.

Immerhin besitzen wir ein nur wenig jüngeres, dafür aber sogar besseres Werk in der Essener Madonnenstatuette, die jedenfalls vor 1050 und zwar in Essen selbst, wo damals ein Hauptzentrum künstlerischen Schaffens lag, angefertigt wurde. Über einem geschnitzten Holzkern liegt ein dünnes getriebenes Goldblech. Ähnliche aber weniger gute Arbeiten, ebenfalls Madonnenstatuetten, sind noch im Domschatz zu Hildesheim erhalten.

Betrachten wir an der Hand Humanns[1]) die Statuette von Essen näher, so fällt zunächst der ganz andere Stil gegenüber der von Conques auf. Unbedingt besaß damals die deutsche Kunst große Selbständigkeit und war der französischen noch überlegen. Aber auch innerhalb Deutschlands gab es verschiedene Goldschmiedeateliers mit stark differierenden Erzeugnissen. Auffallend sind die recht guten Proportionen, der stellenweise sogar weiche und anmutige Linienfluß der Gewandung und die relative Freiheit der Bewegungen. Von Frontalität ist keine Spur zu finden. Das Christuskind sitzt in freier abendländischer Auffassung — gegenüber der steifen byzantinischen — quer über den Schoß seiner Mutter und erhebt segnend die rechte Hand. Maria ist so wenig steif, daß sogar das linke Knie höher ist, als das rechte, nur die Füße stehen parallel nebeneinander. Ihr Kopf ist halb zur Seite geneigt. Bis auf den vorquellenden Unterleib des Kindes — einer Reminiszenz aus den Zeiten der Karolinger — stört nichts in aufdringlicher Weise den harmonischen Eindruck der beiden Körper.

Der Gesichtsausdruck beider heiligen Personen ist allerdings starr, was besonders auf die großen, weit geöffneten Augen zurückzuführen ist, die aus anderen Gründen unser lebhaftes Interesse verdienen.

Sie sind nämlich in Zellenschmelz ausgeführt und zwar derart, daß der Augapfel weiß, die Iris türkisblau und die Pupille schwarz ist. Hier haben wir also die ersten blauen Augen in der deutschen Kunst. Diese Tatsache verleiht der Statuette, die alle anderen gleichzeitigen deutschen Arbeiten bedeutend an Kunstwert übertrifft, einen besonderen Wert. Beweist sie doch einen nicht zu unterschätzenden Naturalismus. Es will viel besagen, daß der Künstler trotz der außerordentlichen Schwierigkeiten die Mühe nicht scheute das auszudrücken, was er täglich um sich sah und läßt den Schluß zu, daß es durchaus irrig ist anzunehmen, daß der naive Künstler eine wesentlich geringere Beobachtungsgabe besaß als der fortgeschrittene. Er hatte nur in seltenen Fällen technisch die Möglichkeit das nachzubilden, was es am lebenden Modell nicht nur sah, sondern auch apperzipierte.

An den beiden Mathildenkreuzen im Essener Domschatz[2]), von denen das eine zwischen 973 und 992, das andere ein wenig später entstand, sind die Christusdarstellungen bemerkenswert für den damaligen Stand der Bewältigung der Körperformen. Der getriebene Kruzifixus des ersten Kreuzes übertrifft trotz der größeren

---

[1]) Vgl. Georg Humann „Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen". Düsseldorf 1904. Vortreffliche Abbildungen auf Taf. 30 und 31. Text S. 251 ff. Ferner Stephan Beissel „Das goldene Marienbild der Stiftskirche zu Essen" in den „Stimmen aus Maria Laach" 1907. S. 401 ff.

[2]) Abb. beider Kreuze bei Humann Taf. 12 und 13. Text S. 115 ff. Vgl. auch Paul Clemen in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz. II. Bd. 2. Teil „Essen". S. 43 ff. mit Aufzählung der Literatur und verwandter Arbeiten.

Schwierigkeit der Technik den gegossenen des zweiten durch gute Proportionen. Auch er ist zwar überschlank, aber recht gut modelliert. Seine Haltung ist edel, der Kopf stark zur Brust gesenkt, während der sehr stark zur Seite geneigte Kopf der gegossenen Figur ziemlich unbeholfen ausfiel.

Besondere Bedeutung für unsere Zwecke kommt dem Deckel des Essener Evangeliars durch das darauf befindliche getriebene und vortrefflich erhaltene Porträt der Äbtissin Theophanu (1039—1054).[1]) Abb. 18. Dieses Stifterporträt übertrifft die Mehrzahl der ähnlichen frühmittelalterlichen Darstellungen durch die Anmut in Haltung und Gewandung, die der Künstler trotz der Schwierigkeit der Technik, der Kleinheit der Verhältnisse und der Besonderheit der Auffassung in die Figur zu legen vermochte. Das vortrefflich erhaltene Gesicht ist recht charakteristisch d. h. beschränkt sich keineswegs auf Umrißzeichnung, sondern wirkt auch durch Falten und Modellierung. Den erreichten Grad der Porträtähnlichkeit festzustellen sind wir



Abb. 18. Theophanu auf ihrem Buchdeckel in Essen. (Ausschnitt in Originalgröße.)

natürlich nicht in der Lage. Überhaupt war der Essener Meister — das Werk ist zweifellos ebenfalls an seinem derzeitigen Aufbewahrungsort entstanden — ein genialer Künstler, der sämtliche Figuren dieses kostbaren Deckels wohlproportioniert aus dem Golde heraustrieb und in der vortrefflichen Gewandbehandlung von seinem Naturstudium Zeugnis ablegt.

Aus dem Ende unserer Periode besitzen wir sogar Porträtfigürchen in Rundplastik. Es sind dies die beiden Stifter auf dem Giselakreuz der Reichen Kapelle in der Residenz in München, darstellend „Gisla“, Tochter Herzog Heinrichs des Zänkers und Gemahlin Stephans des Heiligen von Ungarn, sowie deren Mutter, die wir zweifellos in der zweiten silbernen vergoldeten Figur zu erkennen haben. Nach Neumann[2]) wurde das Kreuz, das mit den drei berühmten Essener Kreuzen große Ähnlichkeit zeigt, zwischen 1039 und 1070 in Bayern, wo damals die Künste

[1]) Abb. des ganzen Deckels bei Humann Taf 24. Vgl. Text S. 230 ff. Unsere Abbildung 18 ist diesem Prachtwerk entnommen.

[2]) W. A. Neumann „Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg“. Wien 1891. — Abb. der Gertrud, S. 95, Text S. 102.

sehr hoch standen, angefertigt, sicher entstand es nach 1008, wenn auch nicht unmittelbar nach diesem Termin. Wir beschränken uns auf eine kurze Betrachtung.

Die jüngere Fürstin, mit der Krone auf dem Haupt, hat ein volles, jugendliches Gesicht, während die andere durch ihre scharfen eingefallenen Züge über ihr vorgerücktes Alter uns nicht im Unklaren läßt. Wie man in ihr, die durch den Nonnenschleier über ihren geistlichen Stand so wenig Zweifel aufkommen läßt, wie durch Tracht und Gesichtsbildung über ihre Weiblichkeit, Stephan den Heiligen erkennen konnte, ist mir rätselhaft.

Können wir über die Porträtähnlichkeit auch nur Vermutungen äußern, so ist doch sicher, daß beide Gesichter außerordentlich charakteristisch sind, und durch Individualisierung alle gleichzeitigen plastischen Darstellungen weit übertreffen. Gehörten sie einer späteren Zeit an, würde niemand an ihrer Porträtähnlichkeit

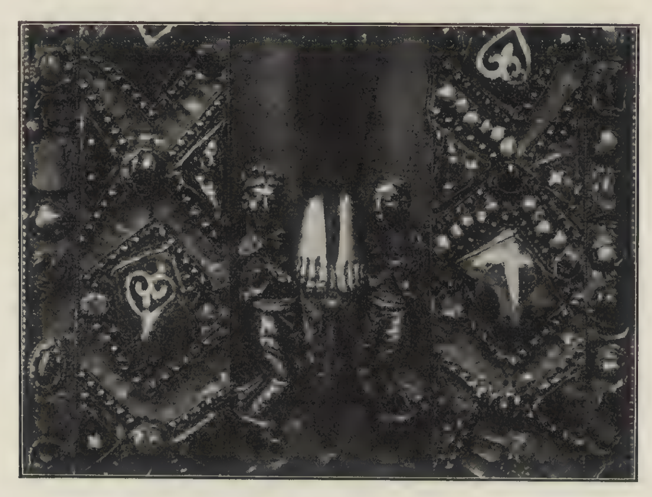


Abb. 19. Königin Gisela mit Mutter auf ihrem Kreuz in München. (Ausschnitt in Originalgröße.)

zweifeln, so aber glaubt man aus der irrigen Anschauung, man habe damals keine Porträts schaffen können, folgern zu dürfen, daß sie „typisch“ seien. Unsere mit gütiger Erlaubnis des Obersthofmeisterstabes wiedergegebene Abbildung in Originalgröße wird unser sehr anerkennendes Urteil bestätigen. Berücksichtigen wir die Kleinheit des Maßstabes, so werden wir den Regensburger Künstler — daß es ein solcher war, macht die Provenienz aus dem dortigen Domschatz wahrscheinlich — für einen der größten seiner Zeit erklären können. Und zwar nicht nur hinsichtlich der Gesichtsbildung, sondern auch mit Rücksicht auf Proportionen und Gewandbehandlung. Besonders das Kopftuch der älteren Frau legt von seinem technischen Können und seiner Naturbeobachtung das beste Zeugnis ab. Archaistisch und naiv ist lediglich die schwebende Anbringung am Fuß des Kreuzes und die Haltung der Hände.

Der Vollständigkeit halber, sei noch die mangelhaft erhaltene Halbfigur der Gräfin Gertrud I. von Holland, Gemahlin des Grafen Liudolf von Braunschweig auf der Rückseite des „Reliquienkreuzes der Gertrudis“ im Welfenschatz angeführt.

Es ist ein Flachrelief in Goldblech getrieben. Angefertigt wurde es nach Neumann zwischen 1039 und 1077 in Bayern, aber auch niedersächsische Provenienz ist möglich.

Die Goldschmiedekunst führt uns zum ähnlichen Bronzeguß. Auch in dieser Kunst fallen zwar nicht die reifsten Früchte, wohl aber die ersten Blüten auf deutschen Boden, in die den Musen so günstigen Tage Kaiser Heinrichs des Heiligen.

An Bischof Bernwards von Hildesheim (993—1022) Namen knüpfen sich die bedeutendsten Gußwerke, die seit den Tagen Karls des Großen nicht nur in Deutschland, sondern im ganzen nördlichen Europa geschaffen wurden. Ganz geruht hatte seitdem Karl in Aachen eine Gießhütte hatte errichten lassen dieser Kunstzweig nie mehr in Deutschland, vielmehr ist es sicher, daß auch in den stürmischsten Zeiten einfache Gegenstände in dieser Technik ausgeführt wurden; Kunstwerke aber und besonders solche von der bedeutenden Größe, wie sie nun entstanden, herzustellen, blieb dem kunstsinnigen Berward und seiner Gießhütte in Hildesheim vorbehalten.

Zwei Werke besonders haben seinen Ruhm begründet: die 1015 vollendeten Türen des dortigen Domes und die 1022 vollendete in engster Anlehnung an die Trajanssäule konzipierte Bernwardssäule ebenda. Beide Werke sind nach antiken Vorbildern entworfen, bzw. hergestellt im Gedanken an die Kunst der Römer. Aber welche Verschiedenheit! Während wir in den Elfenbeinschnitzereien, soweit sie auf antike Vorbilder zurückgehen, immer noch deutliche Spuren von klassischer Formensprache erkennen können, ja, während einige dieser Arbeiten geradezu unübertrefflich genannt werden müssen, ist hier kaum mehr ein Hauch vom Geiste der Antike wahrzunehmen. Die Verständnislosigkeit für die Körperformen ist groß, ein Kanon existiert nicht, daher werden die Köpfe bald zu groß und bald zu klein, die Arme zu lang oder zu kurz, die Schenkel zu dick oder zu dünn gebildet. „Die Nasen sind fast immer dick und derb, die Augen groß und glotzig. Selbst der Reliefstil ist nirgends gleichmäßig gewahrt, flache und hohe Stellen wechseln nach Belieben.“ (Woermann.)

Das alles beweist, daß trotz des großen Alters des germanischen Metallgusses die Menschenbildnerei, weil eben in die autochtone Kunstentwicklung von außen hineingetragen, nicht selbständig von innen heraus erwachsen, noch in den Kinderschuhen steckte, ebenso wie die Bewältigung großer Flächen. Deshalb sind beide Werke, trotz ihrer beträchtlichen Größe, noch durchaus als Erzeugnisse der Kleinkunst zu betrachten, denn nichts fehlt ihnen so sehr wie Monumentalität, und wir werden kaum fehlgehen, wenn wir mit Bode in den Meistern Goldschmiede vermuten. Wollte man nun aber aus den angedeuteten Unvollkommenheiten und Kindlichkeiten folgern, daß sie ohne künstlerischen Reiz sind, so wäre das übereilt. Die Künstler verraten vielmehr einen naiven und dabei oft treffenden Naturalismus, besonders in den Bewegungsmotiven. Es hängt ja wohl mit der größeren Empfindlichkeit der Rätina gegen bewegliche als gegen ruhende Gegenstände zusammen, daß gerade sie zuerst in der Kunst richtig wiedergegeben werden, trotz der größeren Schwierigkeiten, die man hier vermuten sollte.

Welches Leben, welch vortreffliche Beobachtung spricht z. B. aus der Kainsszene, wie der Brudermörder entsetzt die strafende Hand Gottes über seinem

Haupt erblickt, oder wie gut ist auf derselben Tafel der Mörder im Augenblicke festgehalten, wie er die Keule schwingt und von der Bewegung der Mantel heftig nach rückwärts flattert. Bode sagt treffend „in dem naiven Naturalismus, der seine Empfindung bündig, treffend und unumwunden, wenn auch derb zum Ausdruck bringt, liegt eine ursprüngliche Kraft, die unmittelbar zum Beschauer spricht. Diese steigert sich in der Bewegung gelegentlich zu einer Größe und Gewalt, die gerade in den rohen Formen und den leeren Kompositionen mit doppelter Stärke wirkt. Auch wenn uns diese Bildwerke außer allem Zusammenhange entgegenträten, würden wir sofort darin die kräftigen Keime einer entstehenden Kunst, nicht die dürren Blätter einer absterbenden erkennen".

Neben diesem frischen Naturalismus, der auch hier, wie besonders in der Malerei und Elfenbeinschnitzerei, zu Worte kommt, ist es noch der Umstand, daß das Relief der Gußwerke teilweise eine bedeutende Höhe aufweist, der uns Interesse bietet.

Etwa ein Menschenalter jünger dürfte die an der Südseite des Augsburger Domes befindliche Bronzetüre sein. Auch sie, aus 35 Platten zusammengesetzt, ist trotz ihrer Größe kleinlich empfunden. Die Proportionen sind im allgemeinen besser geraten, einzelne Szenen, z. B. die den Hühnern Futter streuende Frau oder der vor der Schlange zurückschreckende Mann, bekunden Leben und Bewegung. Woermann kennzeichnet diese ungezählte Male reproduzierten und in Gipsabgüssen z. B. im Nationalmuseum in München vervielfältigten Werke treffend, wenn er sagt, daß überall ein eigentümliches Gemisch von Unbeholfenheit und Streben nach freier Bewegung zutage trete. „Wie



Abb. 20. Grabplatte König Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg.

altertümlich aber ihr Stil ist, zeigen z. B. ihre Profilbildungen, bei denen die Augen, wie in der archäisch-griechischen Kunst, von vorn dargestellt werden."

In diesem Zusammenhang ist auch der berühmten Grabplatte mit dem Porträt Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg zu gedenken. (Abb. 20) Sie wird bald nach seinem 1080 erfolgten Tode entstanden sein und daher mit großer Wahrscheinlichkeit im wesentlichen seine Züge festhalten. Da wir sie mit Goldschmidt trotz der späten Zeit ihrer Entstehung für einen Ausläufer der ottonischen Kunst ansehen, nicht aber etwa für den Beginn einer neuen Periode, so ist sie hier einzureihen. Daß sie das erste beglaubigte Grabmal mit Porträtabsicht ist, das wir in Deutschland nachweisen können, verleiht ihr neben der künstlerischen auch hohe psychologische Bedeutung, läßt es doch den Schluß zu, daß nun wenigstens vereinzelt und schüchtern sich eine höhere Wertung der Persönlichkeit anbahnt und eine Abkehr von jenem Christentum, das sich beeilte, möglichst rasch und spurlos diesem Jammertale zu entrinnen. Zugleich beweist es aber auch einen künstlerischen Unternehmungssinn, der für die Zukunft — allerdings zunächst noch vergeblich — Gutes erhoffen läßt.

Folgen wir der Beschreibung, die Bode[1]) von diesem einzigartigen Gußwerk gibt. „Sie ist in flachem Relief gehalten; der Kopf etwas stärker herausspringend. Die Figur, die nur etwa in zwei Drittel Lebensgröße wiedergegeben ist, erscheint ganz von vorn gesehen, starr und leblos; die Gewandung, in regelmäßigen einförmigen Falten, zeigt die sorgfältigste Durchführung der zierlichen und reichen Ornamente; das längliche Gesicht mit wohlgepflegtem Bart, die starren großen Augen, selbst Szepter und Reichsapfel in den Händen sind in ihrer zierlichen Dekoration von gleich sorgfältiger Durchführung, wie die Gewandung." Über den Grad der erreichten Porträtähnlichkeit können wir natürlich nur Vermutungen äußern, da das einzige Siegel so beschädigt ist, daß es einen Vergleich nicht erlaubt. Die Symmetrie der Gesichtsteile, das Fehlen der Innenmodellierung bezeichnet ihre Grenzen, während wir keinen Grund haben, an der Individualität der Gesichtsform, der Barttracht, dem Haarschnitt und wohl auch der Nasenform zu zweifeln.

Allerdings tun wir immer gut, der Authentität der Grabporträte mit einiger Skepsis zu begegnen. Nicht nur, daß sie fast stets aus der Erinnerung geschaffen wurden — die Fälle, daß bei Lebzeiten die Grabplatte angefertigt wurde, sind nicht sehr häufig, noch seltener läßt sich der dokumentarische Beweis dafür erbringen — sie sind sicher auch häufig weit vom Wohnort des Toten entstanden. Gibt es doch noch für die spätere Zeit hinreichend Belege dafür, daß die Grabplatte aus einem Atelier, in der sie fabrikmäßig hergestellt war, bezogen wurde, so daß selbst von einer Porträtabsicht keine Rede sein kann. Diente aber ein Siegel oder eine Miniatur dem Künstler als Grundlage, so ist das Grabbild als abgeleitetes Porträt naturgemäß von geringerem ikonographischen Werte als sein Urbild. Aber selbst wenn einwandfrei festzustellen war, daß der Künstler seinen Auftraggeber persönlich kannte, oder daß er sich sogar außerdem noch etwa eines Siegel als Anhaltspunkt bediente, selbst dann ist die Feststellung des erreichten Ähnlichkeitsgrades schon

---

[1]) „Geschichte der deutschen Plastik." S. 28 f.

deshalb nicht einfach, weil wir auch dann nur in den seltensten Fällen, fast nur bei Fürsten und hohen Geistlichen, Vergleichsmaterial besitzen, das auf unmittelbare Wiedergabe des Modelles zurückgeführt werden kann.

Diese Skepsis, so begründet sie in der Theorie ist, darf aber nicht dazu führen, den ikonographischen Wert der Grabporträts kurzerhand zu verneinen. Sie gemahnt uns nur die Nebenumstände sorgfältig zu prüfen. Denn schon damals war es zweifellos ausgeschlossen, daß einem kürzlich Verstorbeuen von einem ortsangesessenen Meister ein Grabmal gesetzt wurde, dessen Züge durchaus keine Ähnlichkeit aufwiesen. Daß aber Erinnerungsbilder oft recht unähnlich ausfallen, lehren uns täglich die modernen Grabporträts. Da beim Grabmal Rudolfs Prüfung der Entstehungsumstände unmöglich ist, so beanspruchen meine Vermutungen über sein Äußeres nur hypothetischen Wert. Anerkennung aber müssen wir den Proportionen zollen. Ob die bessere Bewältigung der Körperformen auf byzantinische Vorbilder, nach Bodes Vermutung, zurückgeht, oder ob sie eigener Beobachtung der Künstler zu danken ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist sie zu konstatieren. Allerdings hängt hier, wie überhaupt in der Kunst dieser Tage, alles von der individuellen Künstlerschaft des Bildners ab, denn ein Kanon läßt sich nicht nachweisen.

Während sich byzantinischer Einfluß bisher kaum zeigte — nur in der Elfenbeinschnitzerei war er deutlich bemerkbar, wurde hier aber von der einheimischen, auf eine lange Entwicklung zurückblickende Kunst amalgamiert — haben wir uns nun mit einer Technik auseinander zu setzen, die rein byzantinischer Provenienz ist: dem Zellenschmelz. Wie schon betont, ist diese Kunst grundverschieden vom gotisch-merovingischen Zellenmosaik (Verroterie cloisonnée), wie er schon während der Völkerwanderung auftritt, um wohl zuletzt auf dem von Egbert gestifteten Andreasschrein im Domschatz zu Trier Verwendung zu finden. Die neue Kunstfertigkeit war zweifellos mit jener byzantinischen Welle ins Land gekommen, die eine Folge der Verbindung Ottos II. mit der Theophanu war und unser künstlerisches Leben nicht wenig befruchtete.

Auffallenderweise existieren in dieser Technik, wiewohl sie in Deutschland doch ganz neuen Datums war, verschiedene Porträts, während uns vom alten Zellenmosaik keines, wofern ein solches bei uns überhaupt je existierte, erhalten geblieben ist. Überhaupt ist mir in Zellenmosaik nur ein einziges Porträt bekannt, nämlich das des englischen Königs Alfred des Großen, das sich im Ashmolean Museum zu Oxford befindet. Es beweist nach der bei Molinier (S. 92) gegebenen Abbildung, wie wenig man imstande war, in dieser Technik einen Menschen darzustellen.

Nun will ein glücklicher Zufall, daß wir aus der ersten Jugend dieser Kunst zwei Porträts wahrscheinlich derselben Person besitzen. Ja wir haben eine umso größere Vergleichsmöglichkeit, als sich auf der einen dieser Emailtäfelchen noch ein weiteres Porträt befindet. Die ins Auge gefaßten Arbeiten sind die beiden oben erwähnten sogenannten Mathildenkreuze in der Münsterkirche zu Essen. Auf dem ersten Kreuze ist „Mathild abba (tissa)“ und „Otto dux“ verewigt, erstere Äbtissin des dortigen Klosters, letzterer wahrscheinlich mit Herzog Otto von Bayern und Schwaben (geb. 954, † 982) identisch. Mathilde war seit 974 Äbtissin und starb

1011.[1]) Daher ist die Arbeit genau zwischen 974 und 982 datierbar. Mathilde ist in roher Arbeit auf dem sogenannten zweiten Mathildenkreuz ebenfalls in der Essener Münsterkirche abkonterfeit.[2]) Daraus aber zu schließen, daß nur dieses letztere Plättchen von einem deutschen Künstler gefertigt wurde, während das andere aus byzantinischen Händen hervorging, wäre irrtümlich.

Während die Schmelztafel besonders des ersten Mathildenkreuzes durch ihre außerordentliche Feinheit und die große Kunst, mit der sie trotz der geringen Maßverhältnisse so geschickt aufgelötet ist, daß die Zeichnung überall, auch an den Händen und den winzigen, nur 6 mm messenden Köpfen durchaus befriedigt, uns zu einem geradezu bewundernden Urteil über die technische und künstlerische Seite dieser Arbeiten zwingt, müssen wir uns hinsichtlich des Porträtwertes zurückhalten. Zu unserer Reserve gegenüber frühmittelalterlichen Frauenphysiognomien, eine Folge unserer in dieser Richtung wenig geschulten Beobachtungsgabe im Verein mit der sehr beschränkten Innenzeichnung, treten gerade hier noch weitere Momente hinzu.



Abb. 21. Mathilde u. Otto am ersten Mathildenkreuz in Essen. (Ausschnitt in Originalgröße.)



Abb. 22. Mathilde am zweiten Mathildenkreuz in Essen. (Ausschnitt in Originalgröße.)

Wenn schon im allgemeinen in der frühmittelalterlichen Kunst die wenigen Linien des Innenkonturs die Entscheidung schwer machen, ob sie wirklich Falten und Runzeln, also beobachtete Züge, wiedergeben, oder nur mehr oder minder willkürlich und schematisch Verwendung fanden, so gilt dies in erhöhtem Grade von einer so schwierigen Technik, wie der des Zellenschmelzes, die der Wiedergabe von Einzelheiten geradezu unüberwindliche Hindernisse entgegenstellt. Dazu kommt die Winzigkeit der Objekte — die Emailtafel des ersten Mathildenkreuzes mißt 4,4 zu 2,6 cm, die des zweiten 6 zu 2,9 cm — die der Bedeutung dieser Technik für das Porträt Abbruch tun muß. Wäre es nun gewiß, daß auf beiden Darstellungen dieselbe Mathilde wiederkehrt, dann würden wir immerhin zu gesicherten Resultaten kommen, da das aber nicht mit Bestimmtheit erwiesen werden kann, so müssen wir uns große Zurückhaltung auferlegen. Deshalb beschränken wir uns auf eine kurze Beschreibung.

[1]) Vgl. Quast „Älteste Arbeiten in Schmelzwerk in Deutschland." Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. 2. Bd. 1858. S. 253—268, und Heiden in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 3. Bd. 1858. S. 281 ff. und 309 ff. Gute Abb. bei Ahrens „Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer." Essen 1906. S. 49 f.

[2]) Farbige Abbildungen dieses und des vorigen Werkes bei Aus'm Weerth „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters aus den Rheinlanden." Taf. XXIV und XXV. Die Literatur und Anführung ähnlicher Werke bei P. Clemen „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz." II. Bd., 3. Teil, S. 43 ff. Unsere Abbildungen sind dem Prachtwerke von Humann Taf. 18 entnommen, wo auch der Text S. 121 ev. zu vergleichen ist.

Die Gesichter sind fast nur im Umriß gegeben, wie ja überhaupt die Umrißzeichnung der Innrißzeichnung vorangeht und daher bei der schwierigeren Technik länger beibehalten wird. Die Augen sind durch zwei Kreise wiedergegeben, der Mund durch Striche, die Nase durch eine rechtwinklig gebogene Linie, die ganze Zeichnung ist recht primitiv. Unter diesen Umständen kann von höherer Porträtähnlichkeit, d. h. einer solchen, die über die ungefähre Gesichtsform und Bartlosigkeit hinausgeht, wohl keine Rede sein, und der Zellenschmelz steht — im Gegensatz zu Byzanz — bei uns als Porträttechnik in letzter Linie.

Im griechischen Osten war das allerdings anders. Wenn wir hier einige byzantinische Werke anführen, so befolgen wir damit den Zweck, einerseits unsere Untersuchung auf breitere Basis zu stellen, dann aber auch zu zeigen, daß die Existenz guter Vorbilder durchaus keine zureichende Erklärung für die Kunstblüte in einem Lande ist, sondern daß zumal beim Porträt größere oder doch ebenso große Wichtigkeit dem künstlerischen Empfinden im Importlande beizumessen ist und der hier heimischen technischen Reife. Die deutschen Künstler aber haben sich für Email augenscheinlich nie recht erwärmt, denn in unserer ganzen Periode spielt die Menschendarstellung in dieser schwierigen Technik, wenigstens in Deutschland, wo sie doch älter war als etwa in Limoges, eine ganz untergeordnete Rolle. Das lag aber keineswegs in der Natur der Sache, denn die Menschendarstellungen auf der etwa 950 gefertigten byzantinischen Kreuzestafel im Dome zu Limburg[1]) an der Lahn sind sehr schön und gut individualisiert; ebenso die gleichzeitigen Emailmalereien vom Praxediskreuz in Sancta Sanctorum, die von Grisar in seiner oben genannten Publikation ganz vortrefflich farbig auf Tafel V. reproduziert sind. Daß auch Porträts glückten, beweisen die Emailmalereien auf der Krone im Nationalmuseum in Budapest. Auf diesem herrlichen auf die Jahre 1042—50 datierbaren Werke sind der Kaiser Constantin Monomachos mit seinen beiden Gemahlinnen, den Kaiserinnen Zoe und Theodora[2]), dargestellt und zwar mit einer Schönheit der Farbengebung und Durchbildung der Formen, die durchaus der der gleichzeitigen Malerei ebenbürtig ist. Nicht minder prächtig, ja vielleicht noch schöner und individueller zugleich ist das Porträt der Kaiserin Augusta Irene, Gemahlin des Alexios Komnenos, auf der in St. Marco zu Venedig bewahrten kostbaren Emailtafel des 11. Jahrhunderts[3]), einem Werke, das die große Überlegenheit der griechischen Emailmalerei im Porträt glänzend beweist, da es dem Künstler gelang,

---

[1]) Abb. bei Schlumberger, p. 669 und 673.

[2]) Abb. ebenda, p. 521 und 523.

[3]) Abb. ebenda, p. 201. Über byzantinische Emailarbeiten vgl. Franz Bock „Die byzantinischen Zellenschmelze des Sammlung des Alex. von Swenigrodoskoi und das darüber veröffentlichte Prachtwerk.“ Aachen 1896. Schöne Emails sind noch z. B. auf dem Buchdeckel in der Bibliothek zu Siena, Nr. X, IV, I, aus dem 10. Jahrh. mit sehr individuellen Gesichtern. Farbige Abb. bei Jules Labarde „Histoire des arts industriels“ Album tome II. Paris 1864. Pl. CI. Ferner die beiden dort farbig abgebildeten Buchdeckel aus der St. Marcus Bibliothek zu Venedig. Missale lat. Classis III. cod. CXI auf Pl. CII und Evangel. lat. Nr. LV auf Pl. CIII. Wohl eines der ältesten Werke in dieser Technik ist das im Schatz der Kapelle Sancta Sanctorum gefundene „Sergiuskreuz“ das von Grisar auf Tafel II seiner Beschreibung in Farben ausgezeichnet reproduziert ist. Die Arbeit dürfte dem 6. oder 7. Jahrhundert angehören, ist aber unbekannter Herkunft. Vgl. Grisar, S. 74ff.

die weichen weiblichen Gesichtsformen so charakteristisch zu meistern, daß man die Kaiserin untrüglich von anderen Damen zu unterscheiden vermag.

Die Beispiele ließen sich noch mehren, doch genügen sie für unsere Zwecke vollauf, um vor einer Überschätzung der Wirkung guter Vorbilder und des byzantinischen Einflusses zu warnen. Nicht weil die Emailmalerei trotz ihrer Schwierigkeit keine Individualisierung gestattete, sondern weil diese Technik trotz schöner einzelner Werke den Deutschen nicht lag, ist die Porträtausbeute so gering.

Es erübrigt nun noch einen Blick auf die damalige Stein- und Großplastik zu werfen. Sie spielte auch in dieser Periode keine Rolle, zumal es noch nicht Sitte war, Grabsteine mit den Porträts oder Bildnissen der Verstorbenen zu schmücken. Was wir daher aus diesen Jahrhunderten erhalten haben, ist kaum der Rede wert. Erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts beginnen allmählich die deutschen Darstellungen in der großen Skulptur eine Rolle zu spielen, so daß sie nun zu führen beginnt, während bisher die Kleinkunst unbestritten herrschte. Dieser Wechsel des Formates, Materiales und der Technik, der einhergeht mit einer Änderung der Denkweise, zwingt uns hier in der Darstellung inne zu halten.

Doch seien der Vollständigkeit halber noch einige große Skulpturen angeführt, die vielleicht dieser Periode zugerechnet werden dürfen. Bestimmt ottonisch ist das Otto III. und den hl. Adalbert darstellende Marmorrelief an einer Brunnenmündung der Kirche St. Bartolomeo in Rom. Als italienischer Arbeit haben wir ihr hier keine besondere Aufmerksamkeit zu schenken, trägt doch jetzt die nordalpine Kunst im Gegensatz zur Zeit der Karolinger ein eigenes Gepräge. Von einigen wohl slavischen oder wendischen, äußerst rohen Figuren — von zweien befinden sich Abgüsse in der prähistorischen Sammlung in der alten Akademie zu München; zwei in anderem Zusammenhange behandelte Figuren sind im Ulrichmuseum in Regensburg — abgesehen, ist nur noch der sogenannte Stein des Eticho, Herzog von Elsaß, mit seiner sagenhaften Tochter der hl. Ottilie und Bischof Lendgar von Autun, Etichos Vater, im Kloster St. Odilien im Elsaß, zu nennen. Daß dieses rohe Basrelief, wofern es überhaupt dieser Periode angehört, keinerlei Porträtwert besitzt, bedarf keiner Begründung.[1])

Diese höchst dürftige Ausbeute ist eine hinreichende Begründung unserer Konstatierung, daß in dieser Periode die Großplastik vom Porträtstandpunkt aus völlig bedeutungslos genannt werden muß.

Hiermit verlassen wir eine Zeit, in der das energische Ringen um Ausdrucksmittel für die durch das Christentum gestellten großen Probleme auf einer überwiegend konservativen, sich mehr oder minder kümmerlich von den Resten der Antike und des Orients nährenden Grundlage, auch vereinzelt zu neuen und eigenartigen Schöpfungen führte. Ja, in der sich in den höchsten Ständen — aber auch nur hier — bereits eine von germanischem Wirklichkeitssinn zeugende Kunst anbahnte. Daß in erster Linie ihr und nicht dem rückwärts gewandten Blick porträtistische Leistungen zu danken waren, liegt auf der Hand. Triumphieren aber sollte dieser neue, deutsche Geist auf einem bescheidenen, aber für uns überaus wichtigen Gebiet, auf dem des Stempelschnitts.

[1]) Abb. bei Schöpflin „Alsatia illustrata". Taf. II bei pag. 796 A. Ferner bei R. Forrer „Der Ottilienberg".

Das Porträt auf Siegeln und Gemmen von den ältesten Zeiten bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts.

Während die große Plastik bisher, d. h. bis etwa zum Ende des 11. Jahrhunderts, weder in der Kunst der Menschendarstellung noch in der des Porträts bemerkenswerte Leistungen zu verzeichnen hat, die Kleinkunst hingegen da, wo uns der Vergleich möglich war, recht Ansehnliches hervorbrachte, ist es besonders einer ihrer Zweige, dem wir die relativ vollendetsten ikonographischen Erzeugnisse zu danken haben: der Stempelschnitt.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, hier auf den außerordentlichen Wert näher einzugehen, den das Siegel das ganze Mittelalter hindurch besaß. Es muß der kurze Hinweis genügen, daß allein durch den angehängten Abdruck in Wachs oder Metall ein Dokument Rechtskraft erhielt, und daß hierdurch das Bestreben, Nachahmungen und Fälschungen nach Kräften zu verhindern, vollauf erklärt ist. Nun ist aber nichts Darstellbares so individuell, wie das menschliche Antlitz, nichts vermag Nachahmungsversuchen so zu trotzen, wie ein gutes Porträt. Daher mußte das Bestreben des Stempelschneiders, wofern er überhaupt eine bestimmte Person zum Modell nahm und nicht durch die Verwendung antiker Stempel, wie bei den ersten Karolingern üblich, außer Tätigkeit gesetzt war, darauf gerichtet sein, die Wesenheit seines Auftraggebers so gut es nur irgend ging, auf den kleinen ihm zur Verfügung stehenden Raume zum Ausdruck zu bringen. Damit wird die Kunst des Stempelschnitts in diesen Jahrhunderten zur Porträtkunst par Excellence.

Die Versuche den Herrscher oder Kirchenfürsten — denn nur um diese handelt es sich — porträtmäßig wiederzugeben sind uralt; jedenfalls sind die nachweisbar ältesten Porträts von germanischen Händen, von den unvollkommenen Münzbildern abgesehen, uns auf Siegeln überliefert. Schon die Merovinger, sonst in der Menschendarstellung, wie wir sahen, sehr zurück, haben sich hier versucht, und wenn den Produkten auch jene Roheit anhaftet, die fast allen ihren Erzeugnissen eigen ist, so ist doch andrerseits unverkennbar die Porträtabsicht und bis zu einem gewissen Grade auch ihre Verwirklichung. Wenigstens kehren die auch literarisch bezeugten langen Haare überall wieder, und der Gesichtsschnitt differiert. Jedenfalls

genügten ihre Arbeiten, um bei dem numerisch so kleinen Stande der Könige den Nachfolger vom Vorgänger zu unterscheiden. Und das war bei der wenig verbreiteten Kunst des Lesens in der überwiegenden Zahl der Fälle völlig hinreichend, um ein Dokument als echt und gleichzeitig zu erkennen.[1])

Die Karolinger übernahmen anfänglich nicht den Brauch des Porträtsiegels von den Merovingern, vielmehr haben Karl der Große, der sich des Kopfes des Kaisers Kommodus oder des Jupiter Serapis bediente, aber auch nebenher noch Arnulf von Kärnten antike Gemmen oder Imitationen solcher und Idealköpfe zum Siegeln verwandt. Auch diese waren ja damals nicht zu kopieren. Daneben finden sich aber auch Versuche, Porträtköpfe herzustellen. Schon Lothar I. († 855), wenn nicht gar bereits Ludwig der Fromme, wie Bezold annimmt und ich nicht bestreiten möchte, scheint ein Porträtsiegel verwandt zu haben, wie auch die berühmte Gemme auf dem Lotharkreuz in Aachen ihn bartlos zeigt. Es handelt sich um ein Jugendbild, das vom Ringsiegel des Kaisers stammen soll. Die Arbeit macht keineswegs einen barbarischen Eindruck, und ich bin deshalb ehrlich genug zuzugeben, daß ich nicht verstehe, wie nach Jahrhundertelanger Pause sich plötzlich ein Künstler findet, der in hartem Bergkrystall ein solches Stück zuwege bringt. Mag ihm auch — was keinem Zweifel unterliegen kann, umso weniger, als das Kreuz ja sogar durch einen herrlichen Augustuskopf geschmückt ist — eine antike Vorlage als Anhalt gedient haben, so ist darum die Technik nicht weniger anerkennenswert. Da wir auch keinerlei Veranlassung haben einen Byzantiner oder Ausländer als Verfertiger zu vermuten, noch das Stück für antik zu halten, so müssen wir diese Gemme in die Reihe jener wunderbaren Erzeugnisse der Malerei, Elfenbeinschnitzerei und Goldschmiedekunst eingliedern, die scheinbar plötzlich und unvorbereitet unter karolingischem Regimente auftauchen.

Auch das Lotharporträt in der Bibliothèque Nationale zu Paris (ms. lat. 266)[2]) zeigt den Kaiser unbärtig, ebenso das Jugendporträt im Psalter von Ms. Ellis und White in London[3]). Da aber die Miniaturen den Herrscher in Halbprofil, die Siegel und die Gemme ihn aber scharf im Profil darstellen, so können wir kaum einen eingehenderen Vergleich durchführen.

Wohl das älteste in Deutschland hergestellte Porträtsiegel befindet sich an einer im Juni 874 von Ludwig dem Deutschen ausgestellten Urkunde im Münchner Reichsarchiv. Leider ist es undeutlich ausgeprägt.

Fast gleichalt und gleichfalls fränkischer Herkunft sind die Siegel Karls III., des Dicken (881—887). Von ihm sind sieben Prägungen erhalten, so daß wir aus-

---

[1]) Vgl. die Abbildungen bei de Witt „Les chroniqueurs de l'histoire de France". I. Bd. nach den Originalen im Archives nationales zu Paris, z. B. Dagobert Nr. 2, Theoderich III. Nr. 4 und Chilperich II. Nr. 10. Über Besiegelung vgl. Wilh. Erben „Urkundenlehre". München und Berlin 1907. S. 170—180.

[2]) Vorzüglich reproduziert bei Bastard, Tom. IV, fol. 116 und danach bei Lehmann „Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer" S. 22. Die Gemme ist gut reproduziert bei Fr. Bock „Karls des Großen Pfalzkapelle", S. 35.

[3]) Abb. in Palaeographical Society, III Bd. Tafel 93. London 1873—1883.

giebige Vergleichsmöglichkeit haben. Sie auszubeuten hindert uns aber der Umstand, daß die Bilder sehr stark voneinander abweichen: Bezold will nur drei — übrigens in Anlehnung an Münzen aus der Zeit der Gordiane geschnittene — Siegel als Porträts gelten lassen. Wenn ich auch nicht bezweifeln möchte, daß er gefühlsmäßig das Richtige trifft, so bin ich doch aus prinzipiellen Gründen gegen eine derartige Auswahl. Damit sind der Willkür Tür und Tor geöffnet und die Versuchung, die schönste Darstellung auch für die ähnlichste zu halten, ist sehr groß. Meines Erachtens dürfen wir nur dann, wie schon häufig betont, zu sicheren Resultaten zu gelangen hoffen, wenn wir sämtliche Darstellungen derselben Person vergleichen. Abgesehen davon, daß wir allein auf diesem Wege ein Urteil über das Durchschnittsniveau der Kunst und Porträtfähigkeit gewinnen, ist dies auch die einzige Möglichkeit, zu ikonographisch sicheren Daten zu gelangen. Deshalb können wir trotz des



Abb. 23. Kaisersiegel Karls des Dicken. (Originalgröße.)



Abb. 24. Bleibulle Karls des Dicken. (Originalgröße.)

wundervollen Charakterkopfes, den unsere Abbildung 23 zeigt — sie ist Bezolds Aufsatz entnommen, da das an der Urkunde Nr. 51 des Münchner Reichsarchives vom 19. Juni 882 befindliche Exemplar etwas beschädigt ist — und der trotz der nicht ganz gelungenen Profilstellung der Augen und dem Widerspruch zwischen Frontstellung des Rumpfes und Profilstellung des Kopfes sich bekundenden großen Künstlerschaft, diesen Porträts die Palme noch nicht zuerkennen.[1]) Dazu ist die Divergenz von der nebenstehend abgebildeten Bleibulle zu groß (Abb. 24). Sie ist vom 5. April 883 und befindet sich als Nr. 55 ebenfalls in der außerordentlich reichen Sammlung des Münchner Reichsarchivs.

Auch sie macht trotz ihrer viel größeren Roheit, mit der mächtigen Nase, dem starken vorspringenden Kinn, den dicken Lippen, einen durchaus individuellen Eindruck und ähnelt dem Kaisersiegel nicht unbedeutend. Befremdend ist nur der

[1]) Abb. bei Carl Heffner „Die deutschen Kaiser- und Königssiegel". Würzburg 1875, nach einem Siegel im Frankfurter Staatsarchiv vom 2. Dezember 882. Das Exemplar von 883, Nr. 53 des Münchner Reichsarchiv, ist ebenso tadellos erhalten. Im übrigen sei auf Th. Sickel „Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger". S. 347 ff. verwiesen, ferner auf H. Breßlau „Zur Lehre von den Siegeln der Karolinger und Ottonen". Archiv für Urkundenforschung I. 1908. S. 355 ff.

Schnurrbart in Verlängerung der Mundwinkel, der auf den Siegeln fehlt. Es scheint fast, als habe der Schneider des Kaisersiegels ihn fortgelassen, weil er sich nirgends auf römischen Gemmen und Münzen findet. Meines Erachtens muß nämlich auch das Verhältnis des Stempelschneiders zu seinen Vorbildern aus der Antike ganz ähnlich beurteilt werden, wie das des Malers: auch der Porträteur ändert, wenigstens in dieser Zeit, so wenig wie nur möglich und schließt sich, wenn er ein gutes Vorbild hat, diesem tunlichst eng an. Deshalb kann es gar keinem Zweifel unterliegen, daß Karl der Dicke wirklich einen Schnurrbart trug, wie ich überhaupt den größten Glauben der ziemlich rohen Bulle eben wegen ihrer Roheit beimessen möchte. Der Porträteur hatte augenscheinlich kein gutes Vorbild, dem er folgen konnte, und kopierte deshalb die Natur. Das zeigen die Negerlippen und das vorspringende Untergesicht und auch andere Details ganz deutlich. Wenn wir also Wert darauf legen, eine Geburtsstunde festzustellen, wie das selbst bei Prozessen, die sich in Jahrhunderten entwickelten, immer mehr in Mode kommt, dann können wir diese Bleibulle für das erste deutsche Porträt in Metallschnitt erklären.

Auch die Siegeltypare sind zumeist in Metall geschnitten, wie das zur Evidenz aus den Abdrucken von Ringen bzw. Kettengliedern hervorgeht, die viele Exemplare erkennen lassen, die aber bei unseren Abbildungen, weil der Rand durchgehends fortgelassen ist, nicht sichtbar sind. Daß nebenbei auch in Stein gearbeitet wurde, den man dann in Metall einfaßte, ist sicher, wenn auch häufig eine Entscheidung über das verwendete Material nicht möglich ist, wie auch Bezold einräumt.

Wenn schon die Bleibulle große Beobachtungsfähigkeit, das Kaisersiegel sehr hohe Technik verrieten, so sind der Vereinigung beider, die wir an den besten Siegeln Arnulfs von Kärnten konstatieren können, ganz hervorragende Meisterwerke zu danken. Hier sind wir auch in der glücklichen Lage den Vergleich so durchführen zu können, daß wir wieder einmal in der Zahl der nachweisbaren Porträtmerkmale einen Maßstab gewinnen, der zur Feststellung der jetzt erreichten Bewältigung der Wirklichkeit und zur Konstatierung der Leistungen anderer Perioden uns dienlich ist. Ein einziges Werk, und sei es auch noch so vollkommen und überzeugend, wird uns bei gewissenhaftem Vorgehen niemals ein zuverlässiges Urteil über die Porträtfähigkeit einer Zeit ermöglichen. Ist die Arbeit sehr gut, dann vermuten wir sofort engsten Anschluß an die Antike, zweifeln also mit Fug und Recht an dem ehrlichen Streben des Künstlers gewissenhaft das wiederzugeben, was er wirklich an seinem Modell sieht. Ist aber das Erzeugnis mangelhaft, dann sind wir eben aus diesem Grunde sehr geneigt, Porträtfähigkeit rundweg zu leugnen oder doch wenigstens ernstlich zu bezweifeln. Nur wenn mehrere Porträts derselben Person, womöglich von verschiedenen Händen, uns zur Verfügung stehen und diese in einer Reihe individueller Merkmale übereinstimmen, erst dann ist Gewähr für richtige Beurteilung des erreichten Porträtgrades gegeben. Antike Einflüsse können deshalb selbstverständlich noch fortbestehen, aber es darf sich niemals um Kopien handeln.

Während wir beim Kaisersiegel Karls III. noch schwanken konnten, ob nicht gar ein antikes Vorbild, etwa eine Münze, wenn auch mit einiger Berücksichtigung des Äußeren des Monarchen, nachgeahmt wurde — bei der Bulle war dieser Ge-

danke ausgeschlossen — lassen die Siegel Arnulfs die Porträtabsicht zur Evidenz erkennen. Von den 3 Schildsiegeln Arnulfs — er bediente sich nebenher noch einer antiken Gemme — hat das untenstehend abgebildete (Abb. 25), an einer Urkunde vom 15. April 890 im Reichsarchiv zu München Nr. 73 befindliche — von Geib[1]) mit Typus B bezeichnet — die Merkmale der Bartlosigkeit, der langen, geraden und auffallend spitzen, schmalen Nase, des spitzen Kinns, kurzen Haarschnittes und fast griechischen Profils. Und diese 8 Porträtmerkmale — eine ganz stattliche Zahl — finden sich genau so am 2. Königssiegel — Typus C — das wir nach einer Urkunde vom 25. Mai 895, Nr. 78 des Münchner Reichsarchivs, hier abbilden (Abb. 26). Die Abweichungen, von der Legende „Arnolfus pius rex“ und dem stilisierten Lorbeerkranz abgesehen, sind sehr minimal und erstrecken sich nicht auf die genannten Merkmale. Leider ist das Exemplar weniger gut ausgeprägt und das Wachs schadhaft, desto feiner aber sind alle Details



Abb. 25. Abb. 26. Abb. 27.
Siegel Kaiser Arnulfs von Kärnten (Originalgröße).

des erstgenannten Typs herausgearbeitet. Das Münchner Reichsarchiv besitzt eine sehr stattliche Anzahl von Siegeln dieses Monarchen, Typus B, zumeist in vortrefflichem Erhaltungszustande. Wer diese kleinen Meisterwerke in die Hand nimmt, ist in hohem Maße entzückt von der wunderbaren Vollendung der Arbeit. Man sollte es nicht für möglich halten, daß die damalige fränkische Kunst solche geradezu mit den Werken der Renaissance vergleichbare Arbeiten erzeugen konnte, noch auch, daß die Stürme eines Jahrtausends spurlos über dem weichen Material dahinbrausten. Wiewohl gewohnt, mit den ältesten Zeugnissen unserer Kunst umzugehen, hat mich ein Gefühl der Ehrfurcht und Bewunderung ergriffen, als ich diese nahezu vollendeten Überreste aus Deutschlands trübsten Tagen in der Hand hielt. Mächtige Reiche, gewaltige Kathedralen sind seitdem längst in den Staub gesunken, aber das vergängliche Wachs zeigt uns heute noch die Züge jenes Mannes, dessen Schwert einst die Normannen erlagen.

---

[1]) Vgl. Eduard Geib „Siegel deutscher Kaiser und Könige von Karl dem Großen bis Friedrich II. im Allgemeinen Reichsarchiv“ in der „Archivalischen Zeitschrift“ N. F. II. Bd. München, 1891. S. 156. Diese vorzügliche und sehr eingehende Arbeit ist nachstehend wiederholt zu Rate gezogen.

Von der Feinheit der Ausführung kann weder Abguß noch Abbildung eine richtige Vorstellung geben. Es möge die Feststellung genügen, daß selbst die bohnenförmig geschnittenen, leise eingezogenen Nasenlöcher ausgeprägt sind. Sogar das Ohr, bekanntlich eine der am schwierigsten zu bewältigenden Partien des Kopfes, ist gut modelliert. Wenn wir daher die Zahl der Porträtmerkmale auf acht festsetzen, so ist das eher zu tief als zu hoch gegriffen.

Auch das Kaisersiegel, das wir von der am 2. August 896 ausgestellten Urkunde Nr. 81 des Münchner Reichsarchivs als Abb. 27 wiedergeben, ist nicht nur in der Ausprägung ganz vortrefflich, sondern stimmt auch in den genannten Porträtzügen vollkommen mit den beiden anderen Typen überein. Das erkennt auch Geib an, bezweifelt aber trotzdem, daß die drei Schildsiegel Porträts seien. Und zwar führt er zur Begründung seines Zweifels an, daß das Kaisersiegel geraderen Gesichtsschnitt, länglichere Kopfform und eine eher gebogene als gerade Nase aufweise. Letztere Beobachtung ist, wie ich nach genauester Prüfung feststellen kann, entschieden falsch, richtig aber sind die beiden erstgenannten. Aber abgesehen davon, daß auch diese Abweichungen sehr minimal sind, muß ich die Berechtigung von Geibs Zweifel, dem auch Bezold zuneigt, aus einem anderen Grunde bestreiten.

Vor allem müssen wir auf unsere Porträttheorie verweisen, was mit umso größerem Rechte geschieht, als sie von fast allen Kritikern anerkannt wurde. Betont muß werden, daß auf primitiver Stufe der Naturnachahmung bzw. im frühen Mittelalter nicht diejenigen Züge in die Wagschale fallen, die differieren, sondern ganz allein diejenigen, welche übereinstimmen.

Wenn nun gegenüber den ganz minimalen von Geib angeführten Abweichungen eine Reihe viel wichtigerer Gemeinsamkeiten steht, so ist diese schwache Gegenargumentation gerade in hervorragendem Maße dazu angetan, das Gegenteil dessen zu beweisen, was sie im Auge hat: daß es sich nämlich bei Arnulf um Porträts handelt. Und zwar sind sie so wohl gelungen, daß wir nicht anstehen diese Siegel nebst den besten Karls des Dicken auf dieselbe Stufe zu stellen wie die karolingischen Elfenbeinschnitzereien und hier die erste Blütezeit der deutschen porträtistischen Kleinplastik festzustellen. Das umso mehr, als die verschiedene Technik aller drei Siegel, z. B. in der Haarbehandlung, auch auf verschiedene Künstlerhände schließen läßt und zwar wahrscheinlich auf Regensburger, denn dort war die bevorzugte Residenz des Kaisers. Allerdings läßt die künstlerische Ungleichwertigkeit verschiedene Ateliers vermuten.

Die Auffassung ist noch dieselbe wie bei allen Karolingern, nämlich im Profil, Kopfbild mit kleinem Stück der Brust, Schild und Lanze.

Technisch verdienen diese Siegel besondere Beachtung, weil das Auge fast richtig von der Seite gesehen ist, statt wie sonst auf primitiveren Werken, trotz der Profilstellung von vorn, und das Ohr nicht nur richtig sitzt, sondern auch eine annähernd korrekte Form hat, was in der gleichzeitigen Malerei bekanntlich kaum je der Fall ist.

Schon die Siegel von Arnulfs Sohn, Ludwig dem Kinde, dem letzten Karolinger, der schon 18jährig ins Grab sank, stehen nicht mehr auf derselben Höhe. Die Gesichtszüge der beiden Porträtsiegel sind viel gröber, das bartlose Gesicht aber

doch gut charakterisiert. Die lange kräftige Nase ist am Rücken gebogen, die Flügel senken sich gegen die Spitze, die Mundwinkel sind nach abwärts gezogen, das spitze Kinn springt vor. Darin stimmen beide von Geib unterschiedenen Typen überein, so daß er selbst die Porträtähnlichkeit für nicht gering veranschlagt. Wir können etwa sieben Merkmale feststellen. Das ältere Siegel (B), das sich in vortrefflicher Ausprägung bereits an der Urkunde Nr. 97 vom 14. Februar 905 im Reichsarchiv befindet, bilden wir aus Bezolds Aufsatz ab (Abb. 28). Auffällig ist immerhin, daß der König wesentlich älter dargestellt ist, als er damals war und je wurde, woraus wir mit Recht auf einen Rückgang des künstlerischen Vermögens schließen dürfen.

Was die Auffassung anlangt, so ist die Darstellung der halben Figur mit Schild und Lanze neu. Übrigens befindet sich auch ein vortrefflich erhaltenes Exemplar vom zweiten Typar an Urkunde Nr. 101 des Reichsarchivs vom 16. Juni 911.

Ein Vergleich der Erzeugnisse des karolingischen Stempelschnittes mit denen der gleichzeitigen Malerei hinsichtlich ihres Porträtwertes stößt auf einige Schwierigkeiten. Vor allem ist zu berücksichtigen, daß man niemals ganz aufgehört hatte, Handschriften mit Bildern zu zieren, so daß in dieser Technik eine Tradition bestand, die in jener fehlte. Dann ist naturgemäß die Miniatur durch die Kolorierung überlegen. Andererseits sind die Formen auf den Siegeln besser ausgebildet und übertreffen vor allem im Profil die Malerei. Jedenfalls ergänzen sich beide Techniken in fast ebenbürtiger Weise, und es ist von Fall zu entscheiden, welchem Erzeugnis mehr Glaubwürdigkeit zu schenken ist.



Abb. 28. Ludwig das Kind.

Endlich hat der Stempelschnitt, der erst in der letzten Zeit des 9. Jahrhunderts eine kurze hohe Blüte erlebte, in der Zeit der größten Finsternis noch Licht verbreitet und uns Kunde vom Aussehen der deutschen Herrscher gegeben, während die anderen Künste bereits wieder erloschen waren. Denn die Siegel Arnulfs können mit den Porträts Karls des Kahlen wohl konkurrieren, sie sind durch ihre große Gleichwertigkeit sogar vor ihnen ausgezeichnet. Auf diesem beschränkten Gebiet hat allein die Metallkunst — denn als solche ist der Stempelschnitt in dieser Zeit anzusprechen — fortgefahren bedeutende ikonographische Leistungen zu schaffen. Doch auch seine Tage waren gezählt.

Schon die Siegel Konrads I. beweisen durch ihre zumeist rohe Ausführung und ihre große Ungleichwertigkeit, daß die karolingische Kunstblüte verdorrt war. Neben einer so rohen Arbeit, wie sie das Exemplar vom 10. Nov. 911 im Reichsarchiv zeigt, ist das ebenda befindliche vom 8. August 912 nicht schlecht, differiert aber stark von den beiden bei Heffner auf Tafel I als Nr. 9 und 10 abgebildeten. Porträtmäßigkeit besitzen aber auch diese Erzeugnisse, wenn auch in wesentlich beschränkterem Grade als die früheren. Die langen Haare, der breite Mund und die kurze Nase scheinen wenigstens beobachtete Züge zu sein, ebenso die Bartlosigkeit, so daß wir immerhin noch vier Porträtmerkmale zählen können.

Die Siegel der ersten sächsischen Herrscher sind sicher eher geringer als höher einzuschätzen. Neben der rohen Ausführung trägt nicht wenig die schlechte Erhaltung der Abdrücke dazu bei, wenn diese Arbeiten einen sehr ungünstigen Eindruck machen.

Porträtzüge sind trotzdem nicht zu verkennen, so bei Heinrich I. — den wir aus Bezolds Aufsatz als Abbildung 29 wiedergeben —, die fast konkave Nase, die Bartlosigkeit und Langhaarigkeit, aber ihre Zahl ist gegenüber den spätkarolingischen Porträtversuchen ganz bedeutend gesunken. Schon die ornamentale Behandlung des Auges beweist den Zug zu stilisieren, zu vereinfachen, der sich stets mit dem Rückgange der Kunst einstellt. Das Königssiegel Ottos des Großen, bis 961 in Gebrauch, ist im Typus, wie das seiner Vorgänger, sehr roh und bartlos, mit langem, welligen Haupthaar und anscheinend gebogener Nase. Man könnte sogar die Porträtabsicht bezweifeln, stände nicht fest, daß die Siegel den ganz jugendlichen Herrscher verkörpern. Beachtenswert ist als technischer Rückschritt daß z. B., das Auge im Profil von vorn gesehen ist, wie der gute Abdruck an der Urkunde 119 des Reichsarchivs vom 29. Mai 940 deutlich erkennen läßt. Dagegen ist sein Kaisersiegel trotz der schlechten Erhaltung der mir bekannten Abdrücke charakteristisch. Der starke fast viereckige Vollbart, der abwärts gerichtete Schnurrbart, die kräftige Nase, der vierschrötige Gesamteindruck des Kopfes verleiht diesem, von 969 bis 973 in Gebrauch befindlichen, bei Heffner als Nr. 13 abgebildeten Siegel — das Münchner Reichsarchiv besitzt keinen Abdruck — individuellen Charakter, trotz der plumpen Technik und den runden Glotzaugen. Besonders gilt dies von dem Ringsiegel, das den großen Kaiser mit wallendem Barte und langen Locken darstellt und sowohl mit dem Kaisersiegel, als besonders mit dem Mailänder Elfenbein große Ähnlichkeit zeigt. Diese gute Arbeit in Steinschnitt ist als Beginn des ottonischen Kunstmorgens besonderer Beachtung wert. Allerdings soll nicht verschwiegen werden, daß Foltz[1]) ihm skeptisch gegenüber steht. Daß sich jetzt überhaupt neue Triebe regen, beweist sowohl die Auffassung dieses, als auch des Kaisersiegels, da beide — seit der Merovingerzeit eine allerdings von unserem Standpunkt aus ungünstige Neuerung — den Monarchen en face darstellen. Der Tiefstand ist nunmehr überwunden und der Stempelschnitt nimmt wieder langsam seine Richtung nach aufwärts.



Abb. 29. Heinrich I.

Schwierigkeiten bereiten die Siegel Otto II., teils weil er anfänglich das Kaisersiegel seines Vaters benutzte, teils weil die erhaltenen Abdrücke sehr mangelhaft

[1]) Karl Foltz „Die Siegel der deutschen Könige und Kaiser aus dem sächsischen Hause 911—1024“. Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde III. Bd. Hannover, 1878. S. 33: „Das Siegel ist noch an keiner Urkunde eines der 3 ersten Ottonen gefunden, wir müssen daher seinen Gebrauch für diese Zeit bezweifeln.“ Die Ähnlichkeit mit dem Kaisersiegel, dem Mailänder Elfenbein und der Beschreibung Otto I. bei Widukind scheint mir einen Zweifel an der Identifizierung dieses mit Oddo bezeichneten Ringsiegels auszuschließen. Der einzige bekannte Abdruck befindet sich in der kais. russ. Siegelsammlung in der Eremitage zu Petersburg.

sind. Nach den mir vorliegenden — die besten befinden sich im Kaiserselekt, Nachtrag Nr. 14 vom 9. Februar 976, und an den Urkunden Nr. 144 vom 5. Juli 976 und Nr. 146 vom 21. Juli 976 — scheint aber trotz der noch immer recht unvollkommenen Technik, die die Augen z. B. als Knöpfe wiedergibt, die größere Zierlichkeit der schon im Totaleindruck und in den Konturen ganz anderen Porträtsiegel Ottos II. unverkennbar zu sein. Ein Vergleich der bei Heffner unter Nr. 14 und 15 abgebildeten Exemplare wird dies bestätigen. Da es hier nicht unsere Aufgabe sein kann alle Kaisersiegel zu behandeln oder gar abzubilden — wie wir tatsächlich alle im Reichsarchiv befindlichen nebst zahlreichen auswärtigen Abgüssen durchmusterten — vielmehr die Verfolgung der wesentlichsten Entwicklungsstufen und Haupttypen für unsere Zwecke vollkommen genügt, so beschränken wir uns auf diese Andeutungen.

Noch unter Otto III. ist die Stempelschneidekunst nicht imstande, an Porträtfähigkeit mit der Malerei zu konkurrieren. Das hindert aber nicht, daß unsere Abbildung 30 eines Siegels von Urkunde Nr. 186 vom 12. Dezember 993 im Münchner Reichsarchiv — dasselbe ist als Nr. 16 bei Heffner nach einem Karlsruher Exemplar abgebildet — die charakteristischen Züge, die wir auf den Miniaturen konstatieren konnten, bestätigt. Dieses Siegel, das sich zuerst an einer Urkunde vom 30. September 985 im Reichsarchiv findet, zeigt ein länglich-ovales Gesicht, mit spitzem Kinn, kräftiger Nase und dicken Lippen. Geib will noch Schnurr- und Knebelbart gesehen haben und diese merkwürdige Beobachtung hat inzwischen ihren Triumphzug in der Literatur gehalten. Wenn man ein fünfjähriges Kind — das Siegel blieb bis 996 in Gebrauch — mit Bart darstellt, dann hat man die Wahl, zwischen einer ans Fabelhafte grenzenden Naivität des Mittelalters oder aber einer Unfähigkeit dem Porträt gegenüber, wie sie kaum mehr zu übertreffen ist. Meine eingehende Untersuchung der Originale — am besten erhalten sind außer dem Abgebildeten die Exemplare an Urkunde Nr. 164 vom 19. Januar 991 und Nr. 165 vom 27. Januar 993 — haben ergeben, daß natürlich von Bärtigkeit keine Spur zu finden ist. Verschiedene Herren, denen ich ganz unbeeinflußt die Siegel vorlegte, fanden auch nicht mehr als ich. Vielmehr hat Geib die dicken Lippen für einen Schnurrbart, den an schlecht ausgeprägten Exemplaren verschwommenen Knopf, der das Kinn darstellen soll, für einen Knebelbart gehalten. Hoffentlich verschwindet nun die Fabel vom bärtigen Kinde ein für allemal aus der Literatur. Rein technisch ist die Arbeit sehr mäßig, die Augen glotzend, die Arme unproportioniert, das Gesicht aber trotzdem nicht ohne Charakteristik.



Abb. 30. Königssiegel Otto III. (Originalgröße).

Auch das Kaisersiegel Ottos, das also den 16jährigen Jüngling veranschaulicht, hat keine Spur von Bärtigkeit. Im übrigen stimmen die Züge auch hier — soweit die Kleinheit des Maßstabes einen Vergleich erlaubt — mit den Miniaturen überein, nur daß letztere eine sorgfältigere Innenzeichnung aufweisen.

Was den Porträtwert der Siegel Ottos III. angeht, so möchte ich ihn nicht allzu hoch bewertet wissen. Nicht daß beide Typen etwas differieren ist auffallend, sondern gerade das Gegenteil: daß ein fünfjähriges Kind schon ziemlich ausgeprägt seine späteren Züge zur Schau trägt. Wir müssen aber diese auffällige Tatsache — an der merkwürdigerweise bisher noch niemand Anstoß genommen zu haben scheint — gläubig hinnehmen, denn die Ähnlichkeit der späteren Miniaturen auch mit dem ersten Siegel ist groß, der Porträtwert der Malereien aber entschieden größer. Nur an einem Merkmale nicht: in den wulstigen Lippen. Wenn sie auf den Miniaturen fehlen, so ist die Begründung dafür in der in jener Malschule üblichen stilistischen Mundbehandlung zu suchen. Wie wir in der „Frühmittelalterlichen Porträtmalerei" wiederholt zu betonen Gelegenheit nahmen, gehört der Mund zu den Gesichtspartien, die in der Malerei erst spät individuell erfaßt werden, weil sie auf eine ganz bestimmte, in jeder Schule zwar verschiedene, innerhalb des Schulzusammenhanges aber keine Abweichung duldende stilistische Art wiedergegeben werden; und zwar ist dieser Schulstil so ausgeprägt, daß allein die Behandlung des Mundes ein sicheres Kriterium für den Kunstkreis abgibt, aus welcher eine Miniatur stammt. Anders scheint dies in der Plastik zu sein, die ja auch viel größeres Gewicht auf Formen legen muß. Jedenfalls ist auffällig, daß die Aachener Elfenbeintafel trotz ihres geringen Porträtwertes in gleicher Weise die dicken Lippen Ottos darstellt, wie die Siegel, ja daß sich sogar auf Münzen dieser Zug, der wohl für besonders charakteristisch gehalten wurde, wiederfindet.

Außer den Siegeln existieren von Otto III. noch Bleibullen, von denen die größere bei Heffner als Nr. 18^b abgebildet ist. Ein vorzüglich erhaltenes Exemplar befindet sich an der Münchner Urkunde Nr. 180 vom 13. April 999. Abweichend von den Siegeln stellt sie einen nach rechts gewendeten Kopf im Profil dar, hat keinen Schnurrbart, aber an Kinn und Backen Punkte, die Bartanflug andeuten sollen, eine sanft gebogene Habichtsnase, schmalen Mund mit nach abwärts gehenden Mundwinkeln und ein sehr scharfes Profil. Wenn es auch nicht eben leicht ist, einen Kopf en face mit der Profilauffassung zu vergleichen, wenn andererseits diese seit 996 besonders in Italien nachweisbare Prägung — sie wird wohl auch dort angefertigt sein — dem Lebensalter nach eventuell den sprossenden Bart des kaiserlichen Jünglings nicht zu Unrecht darstellt, so kann ich mich doch mit Rücksicht auf die vielen divergierenden Merkmale nicht entschließen, der Bulle Porträtwert zuzuerkennen. Vielmehr läßt der Zug ins Heroische Nachahmung einer römischen Münze vermuten. Dazu kommt das wichtige ikonographische Moment, daß sowohl die gleichzeitigen und späteren Miniaturen, mit alleiniger Ausnahme der von Ivrea vom Jahre 1002 — darüber ist meine Porträtmalerei zu vergleichen, wo sämtliche Miniaturporträts abgebildet sind — Otto III. bartlos darstellen, während die vorgenannte Miniatur ihm einen leichten Flaum gibt. Ferner ist höchst auffallend, daß der neue Siegeltyp des gleichen Jahres 996 keine Spur von Bart andeutet — was

ja bei einem 16jährigen Jüngling auch das Normale ist. Kurzum, ich halte den Kopf der Bleibulle für eine Idealfigur. Diese meine selbständig gebildete Meinung wird erhärtet durch die bei Foltz verzeichnete Ansicht von Gregorovius, der Muratori folgend, auf der Bulle den Kopf der Roma sieht. Ob das nun richtig ist oder nicht interessiert uns hier nicht weiter, wohl aber, daß wir nicht die ersten sind, die den ikonographischen Wert bzw. die Porträtabsicht bestreiten.

Bleibullen anlangend, ist zu bemerken, daß die ersten Karl dem Großen zugeschrieben werden — Clemen bildet in seinen „Porträtdarstellungen" das Exemplar im Pariser Cabinet des antiques S. 24 ab — daß ihre Autentität aber strittig ist. Unanfechtbar sind die Bullen Karls des Dicken. Seit Otto III., der nach einem Jahrhundert den Brauch wieder aufnimmt, sind durch das ganze Mittelalter hindurch Bullen fast bei jedem König nachweisbar. Von Otto existiert auch noch eine zweite, sehr kleine und rohe, die sich an der Urkunde 187 vom 15. Februar 1001 im Münchner Reichsarchiv befindet. Selbst die von Heinrich II. gebrauchte Bulle ist noch sehr roh. Vgl. Urkunde Nr. 200 vom 9. Februar 1003.



Abb. 31. Königssiegel Heinrichs II. (Originalgröße).

Ein weiterer Beweis dafür, daß sich unter Otto III. auch in der Plastik neue Kräfte regen, wenn auch allerdings die Resultate nicht eben besonders glänzend genannt werden dürfen und hinter den Erzeugnissen der gleichzeitigen Malerei weit zurückstehen, ist der stehende Typus seines Kaisersiegels, bisher ein Novum. Sein Nachfolger Heinrich II. gibt diesen stehenden Typus wieder auf, um mit dem Thron- oder Majestätssiegel, das den sitzenden Monarchen veranschaulicht, eine Auffassung einzuführen, die hinfort ausschließlich in Gebrauch bleiben sollte.

Während das erste Siegel vom 1. Juli 1002 — also drei Wochen nach seiner Wahl — noch die frühere Auffassung hat, ist das zweite, bereits am 10. Juni erstmalig gebrauchte, schon ein Thronsiegel. Das erste Königssiegel, das wir nebenstehend nach Urkunde Nr. 189 des Münchner Reichsarchivs abbilden (Abb. 31), ist trotz seiner nicht tadellosen Ausprägung den Miniaturen außerordentlich ähnlich: der kurze Vollbart, an den Seiten leicht gelockt, unten in zwei Spitzen auslaufend, der kleine, die Oberlippe bedeckende Schnurrbart mit seiner Richtung nach abwärts, die starken Backenknochen finden sich hier wie auf den Miniaturen, besonders auf dem in unserer Porträtmalerei abgebildeten Bamberger Porträt aus Liturg. 53. Der Mund ist bogenförmig, die Nase leider zerdrückt.

Der Typus B des Thronsiegels, bis 1014 in Gebrauch, ebenso wie das 3. Siegel Typus C — nach Geib — des gleichen Jahres sind leider durchgehends in un-

vollkommenen Abdrücken erhalten, höchstens das Exemplar an Urkunde 273 vom 1. November 1011 macht hiervon eine Ausnahme — der kurze Vollbart ist zwar überall erkennbar, auch auf der rohen obenerwähnten Bleibulle — so daß wir besser tun, zur Illustrierung der außerordentlichen Porträtfähigkeit, die die Stempelschneidekunst plötzlich erlangt, die Siegel seiner Nachfolger Konrad II. und Heinrich III. genauer zu betrachten. Wir machen hier dieselbe Beobachtung wie zur Zeit der Karolinger, daß nämlich die Blüte der Malerei etwa eine Generation oder zwei Dezennien vor die der Plastik fällt. Über die Gründe dieser Erscheinung weiß ich mir keine Rechenschaft zu geben, umso weniger, als der ganz einzigartige Aufschwung der Plastik zu Beginn des 13. Jahrhunderts um mehr als ein Jahrhundert vor dem der Malerei liegt. Das Natürliche ist letzteres Verhältnis, denn es liegt auf der Hand, daß Körper leichter plastisch als zweidimensional nachgeahmt werden können. Die Schneemänner unserer Kinder zeigen uns täglich, daß der primitive Künstler in der Raumkunst eher etwas zuwege bringt, als in der Flächenkunst, wofern es sich nämlich um Wiedergabe von Körpern handelt. Deshalb dürfte die richtigste Erklärung für dieses Hysteronproteron vielleicht die sein, daß die Malerei seit der Antike immer in Übung war, während die Kleinplastik unserer Anfangszeit zwar klassischer Vorbilder ganz und gar nicht entbehrte, wohl aber die technische Fertigkeit erst wieder erwerben mußte, zumal auf einem neuen Gebiete, wie es der Stempelschnitt im Gegensatz zur Elfenbeinschnitzerei war. In den Großtaten der spätromanischen Plastik aber haben wir keine Nachahmung, sondern eine autochtone Erscheinung zu erkennen. Hier sei überhaupt betont, daß die Entwicklung der Plastik große Unabhängigkeit von der der Malerei erkennen läßt, mögen auch im Einzelnen noch so zahlreiche Anklänge feststellbar sein.

Wie oben bemerkt, sind die Wachsabdrücke der Siegel Heinrichs II. so mangelhaft, daß wir wohl ein zu ungünstiges Bild vom damaligen Stande dieser Kunst gewinnen würden, wollten wir die verstümmelten Werke unserer Betrachtung zugrunde legen. Dasselbe gilt von der großen Bleibulle an Urkunde Nr. 294 vom 8. Mai 1018 im Reichsarchiv. Sie ist fast bis zur Unkenntlichkeit verletzt. Daß aber trotzdem auch diese stark beschädigten Stücke ein in den Grundzügen charakteristisches Bild Heinrichs II., dessen Äusseres wir aus den malerischen Porträts so gut kennen, überliefern, möge nachstehende kleine Geschichte illustrieren.

Im Münchner Reichsarchiv befindet sich an einer Urkunde von 1015 ein Siegel — ein Stück ist abgesprengt — das bis vor kurzem unter dem Namen Heinrichs II. geführt wurde. Schon ein flüchtiger Blick belehrte mich, daß es sich unmöglich um diesen König handeln könne, sondern vielmehr um den III. seines Namens, da das Siegel die charakteristischen Züge dieses Herrschers aufwies. Die Herren des Reichsarchivs, von mir auf diese Beobachtung aufmerksam gemacht, wiesen mit Recht darauf hin, daß die Urkunde von 1015 sei, ich mich also in einem Irrtum befände, daran die Bemerkung knüpfend, daß man aus ikonographischen Merkmalen nichts folgern dürfe in einer Zeit, in der die Porträtfähigkeit so wenig entwickelt gewesen sei, wie damals. Ich ließ mich nicht irre machen, und tatsächlich fand ich ein Siegel Heinrichs III. von demselben Typar, so daß ich die Herren vollkommen überzeugte und die Umbenennung des ersten Abdruckes durchsetzte. Die Erklärung

war sehr einfach: seinerzeit war das Siegel abgefallen, und man hatte es zu einer falschen Urkunde gelegt, im Glauben, es sei das einst daran befindliche. Diese begreifliche Verwechslung hat aber von den zahlreichen Gelehrten, die das Siegel oder die Urkunde inzwischen besichtigt hatten, niemand bemerkt, vielmehr hat man sicher nicht zum mindesten aus diesem Irrtum die Porträtfähigkeit des frühen Mittelalters in der Plastik bestritten; wie man es in der Malerei tat auf Grund der falsch bestimmten Porträts Otto III., wie ich im ersten Bande dieses Werkes nachwies.[1])

Diese Episode, die ich hier nicht anführte, um meinen Scharfblick zu beweisen — bei einem Gelehrten, der sich ein Lustrum und länger mit solchen Dingen befaßt, wäre das Gegenteil verwunderlicher — lehrt eines zur Evidenz: daß nämlich die Porträtfähigkeit in dieser Zeit ganz außerordentlich viel größer war, als man bisher annahm. Die Siegel — gute Abdrücke natürlich vorausgesetzt — genügen ausnahmslos zur Identifizierung eines Herrschers, aber selbst mangelhafte Stücke sind in den Konturen und im Typus in dieser Zeit so charakteristisch, daß auch auf sie hin eine Zuteilung möglich ist. Das Porträt steht in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts wie in der Malerei, so hier, seinem eigentlichen Felde, auf respektabler Höhe, nicht minder aber auch in der Elfenbeinschnitzerei und — wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden — in der Münzprägung, so daß wir berechtigt sind, von der ersten Blüteperiode der reindeutschen porträtmäßigen Kleinplastik zu sprechen.

Daß Heinrich III. seinem Vater Konrad II. sehr ähnlich war, was schon die Zeitgenossen fanden,[2]) sollte uns vermuten lassen, daß ihre Siegel sie nicht charakteristisch unterschieden. Die Kleinheit der Bildfläche und das Fehlen der Farben würden eine völlig ausreichende Erklärung sein. Und doch sind wir imstande, den „schwarzen" Heinrich deutlich von seinem Vater auseinander zu kennen, wie wir gleich an Hand der Abbildungen sehen werden.

Die Siegel Konrads II. bezeichen, wie gesagt, mit denen seines Sohnes als Porträt einen Höhepunkt in dieser Technik, während sie vom künstlerischen Standpunkte aus von den Schöpfungen der Folgezeit weit überholt werden. Nach Geib gibt es vier Typen, die, wie überhaupt üblich, keineswegs nur nach, sondern auch nebeneinander in Gebrauch waren. Das älteste von 1025 stimmt — von dem etwas kürzeren Barte abgesehen — in den Grundzügen völlig mit den jüngeren Schnitten überein. Leider ist mir kein scharfer Abdruck bekannt. Typus B, seit demselben Jahre nachweisbar, aber auch in keinem besonders guten Exemplar bekannt, läßt außer dem etwas längeren Bart, der zweigeteilt ist, an der Seite kleine Haarbüschel erkennen. Wiewohl wir hier ja keineswegs eine lückenlose Aufzählung der deutschen

[1]) An dieser Stelle ist es mir ein Bedürfnis, den Herren Reichsarchivrat Dr. Glasschröter und Archivsekretär Dr. Oberseider meinen herzlichsten Dank auszusprechen für die große Bereitwilligkeit mit der sie mein Studium unterstützten und die Liberalität mit der sie mir die reichen Bestände des Münchner Archives öffneten.

[2]) Brief eines Lorscher Klerikers. Vgl. Ewald, Neues Archiv, III. Bd. S. 331. — Zur Ikonographie der Kaiser ist auch Brunner „Das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen" Diss. Borna-Leipzig heranzuziehen. Eine Zusammenstellung des gesamten mir bekannten Porträtmateriales erschien unter dem Titel „Die Porträts deutscher Kaiser und Könige" Neues Archiv XXXIII. Bd. 1908. S. 461—513. Auch als Sonderdruck bei Hahn. Hannover, 1908.

Kaisersiegel beabsichtigen, — Brunner hat darüber eingehender gehandelt, wenn auch häufig mit anderen Resultaten als den unsrigen — sei doch darauf hingewiesen, daß vom gleichen Jahre ein weiterer, von Geib übersehener Typus existiert. Ein Exemplar befindet sich im Münchner Reichsarchiv an Urkunde Nr. 325 vom 20. Mai 1025. Dieses Siegel stimmt mit dem vorigen in der Gesichtsbildung völlig überein.

Typus C unterscheidet sich im Gesicht von den vorigen lediglich durch den fast bis zur Mitte der Brust reichenden, also längeren, spitz zulaufenden, straffen Bart. Ein wunderbar scharfer Abdruck, von dem leider unten ein Stück angesprungen ist, befindet sich an der Münchner Urkunde Nr. 335 vom 6. Juni 1032 (Abb. 32), ein etwas weniger guter, aber immerhin noch ausgezeichneter an der dortigen Urkunde Nr. 340 vom 24. April 1034. Die vorgenannte Urkunde dürfte eine der ersten mit diesem neuen Typ besiegelte sein. Der vierte Typus D endlich, den wir



Abb. 32. Siegel Konrads II. (Typus C, Originalgröße). Abb. 33. Siegel Konrads II. (Typus D, Originalgröße).

auf dem Exemplar vom 1. Mai 1039 an Urkunde Nr. 344 abbilden (Abb. 33), stimmt, von dem etwas kürzeren Barte abgesehen, mit dem vorigen völlig überein.

Durch Vergleich der vier bzw. fünf in der Gesichtsbildung außerordentlich ähnlichen Porträts — Breßlau[1]) unterscheidet zwei Königs- und vier Kaisersiegel, und Brunner, dessen Ausführungen lesenswert, wenn auch nicht immer zutreffend sind, folgt ihm darin; bei der großen Ähnlichkeit der Typare ist die Frage für unsere Zwecke bedeutungslos — gewinnen wir als gemeinsame Züge folgende:

Der Kaiser hatte einen langen, straffen, während eines Teiles seines Lebens fast bis zur Mitte der Brust reichenden, in Strähnen sich teilenden Vollbart. Ferner hatte er einen langen, straffen, herabhängenden Schnurrbart, bei dem an den Siegeln nicht deutlich erkennbar ist, ob er die Oberlippe frei ließ — wie ihn die Madrider Miniaturen zeigen — oder sie bedeckt, eine große, stark ge-

[1]) Vgl. die ganz brauchbare Arbeit von H. Breßlau „Die Siegel der deutschen Könige und Kaiser aus der salischen Periode 1024—1125“ im Neuen Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde VI. Bd. S. 541 ff.

bogene Nase, was sich an verschiedenen Siegeln, trotz der naturgemäß besonders großen Gefährdung gerade dieser Partie, deutlich erkennen läßt, sowie ein langes, sich nach unten verjüngendes Gesicht.

Das hier aus den Siegeln gewonnene Bild stimmt mit den Miniaturporträts vollkommen überein und beweist deutlich, in wie hohem Maße auch das frühe Mittelalter Porträtfähigkeit besaß.

Diese Siegel lassen zweifellos die Zierlichkeit und Zartheit der besten karolingischen Leistungen vermissen. Überhaupt ist ihr Kunstwert nicht hoch. Zeichenfehler sind auch nicht selten und nicht gering, so ist z. B. auf dem Kaisersiegel Nr. 335 die linke Schulter Konrads zu tief. Andererseits sind die Körperproportionen nicht schlecht. Würde der Kaiser auf Urkunde Nr. 344 seinen Thron verlassen, dann würden wir einen recht wohlgebauten Mann, wenn auch mit etwas zu großem Oberkörper, dastehen sehen. Die Falten des Mantels sind recht schematisch und eckig, leidlich gut dagegen auf Nr. 344, wie ja überhaupt die individuellen Variationen recht bedeutend sind. Aus ihnen geht hervor, daß wir es mit verschiedenen Künstlerhänden zu tun haben, ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß das eine oder andere Siegel in Italien gestochen wurde, hat doch Breßlau den Nachweis erbracht, daß mindestens die drei ersten Salier sich in Italien ausschließlich oder doch vorwiegend eines anderen Siegelstempels bedienten als in Deutschland, wenn auch die Wahrscheinlichkeit bei allen für Deutschland als Herstellungsland spricht; desto bewundernswerter ist die große Übereinstimmung in den Gesichtszügen, und zwar auch diese trotz stilistischer Variationen.[1]) Man sehe nur, wie die Augen auf Nr. 335 behandelt sind! Eiförmige Wulste, um die ein dünnerer ovaler Wulst läuft, in den Proportionen übermenschlich. Und doch passen diese gewaltigen Augen zu der mächtigen Wucht des Kaiser, ihm geradezu etwas schreckhaftes verleihend. An Nr. 344 sind die Augen anders behandelt, liegen tiefer, aber sind ebenfalls sehr groß. Wenn Brunner, dessen Arbeiten nach Abgüssen, statt an Originalen, sich nicht selten störend bemerkbar macht, da ihm naturgemäß nicht möglich war, sich von verschiedenen, vielleicht teilweise zerbrochenen Siegeln, ein vollständiges Bild im Geiste zu rekonstruieren, ebenso wie seine Unkenntnis der anderweitigen Kunsterzeugnisse seine verdienstvollen Untersuchungen bisweilen etwas beeinträchtigt, daraus folgern zu dürfen glaubt, daß der Monarch wirklich große Augen hatte, so hat er vielleicht recht, wiewohl wir der individuellen Wiedergabe gerade des Auges mit großer Skepsis gegenüber stehen. Wie er aber aus dem Umstande, daß auf dem 2. Kaisersiegel (Breßlau Nr. 4) der Kaiserkopf übermäßig groß ist, nur folgern kann, daß man „also doch stets etwas Porträt wünschte, wenn auch bescheidenster Form", ist mir nicht zum wenigsten auf Grund seiner eigenen Ausführungen ganz unverständlich.

Wenn der Stecher den Kopf vergrößert und dadurch unproportioniert macht, um auf größerem Raume die Porträtmerkmale deutlicher zum Ausdruck bringen zu

---

[1]) Vgl. Erben a. a. O. Danach ist an einem Diplom Heinrichs IV. vom Jahre 1069 in der Korroboration die Besiegelung mit dem deutschen Siegel sigillo nostro Teutonico ausdrücklich angekündigt.



Abb. 34. Bleibulle Konrads II. und Heinrichs III. (Originalgröße).

können, so beweist das meines Erachtens ein außerordentlich großes Wirklichkeitsstreben. Und tatsächlich können wir auch feststellen, daß im Gegensatz zur Malerei, wo Bildnisse nicht selten sind und trotz nicht geringer Porträtfähigkeit das Interesse an der wirklichen Erscheinung einer Person oft nur gering ist, der Siegelstecher sich der allergrößten Porträttreue befleißigt. Für das Siegel ist eben, wie schon oben bemerkt, die Porträtähnlichkeit das einzige oder doch beste Beglaubigungsmittel.

Je verschiedener die Künstlerhände, je größer die Abweichung in stilistischen Zügen, desto höher fällt die außerordentlich große Übereinstimmung im Gesicht in die Wagschale, desto mehr dürfen wir schließen, daß jeder Künstler selbständig sein Modell nachzubilden



Abb. 35. Kaiser Heinrich III. (Typus A, Originalgröße).



Abb. 36. Kaiser Heinrich III. (Typus B, Originalgröße).

bestrebt war, desto höher auch dürfen wir das erreichte Niveau der Porträtfähigkeit bewerten.

Unzweifelhaft hat diese Kunst vor der Karolingischen die Urwüchsigkeit und Bodenständigkeit voraus. Deshalb ist es, selbst zugegeben, daß die besten Leistungen der Vorzeit stilistisch höher stehen, irrig von Rückschritten zu sprechen. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Der deutsche Künstler dieser Zeit spricht seine eigene Formensprache und weiß mit ihr im Porträt bedeutendes zu leisten. Allerdings beschränkt sich diese Kunst auf äußere Merkmale, von einer Durchgeistigung ist auch nicht die leiseste Spur zu finden.

Die Bleibulle Konrads, ihn mit seinem Sohne darstellend, läßt trotz des kleinen Maßstabes die angeführten Merkmale zum Teil deutlich erkennen. Ein gutes neben-

stehend reproduziertes Exemplar (Abb. 34) befindet sich an der Münchner Urkunde Nr. 337 vom 19. Juli 1033. Daß hier Heinrich III., damals noch ein Jüngling, nicht individualisiert ist oder wir es wenigstens nicht kontrollieren können, wird niemand Wunder nehmen.

Desto vortrefflicher als Porträts und ähnlicher sind die Siegel aus der Regierung des Kaisers. Und zwar sind schon gleich die ersten, wiewohl er mit 22 Jahren bereits die Alleinherrschaft antrat — sein Vater war mit etwa 35 Jahren in der gleichen Lage gewesen — trotz ihrer geringen künstlerischen Höhe, die hinter der karolingischen entschieden zurücksteht, so individuell und mit den späteren so völlig übereinstimmend, daß man nur staunen kann.



Abb. 37. Kaiser Heinrich III. an Urkunde Nr. 369 (Typus C, Originalgröße).

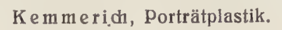


Abb. 38. Kaiser Heinrich III. an Urkunde Nr. 357 (Originalgröße).

Vom Kaiser existieren drei Thronsiegel, die in zahlreichen ganz vortrefflichen Exemplaren auf uns gekommen sind. Typus A — nach Geib — den wir nach der Urkunde Nr. 345 vom 10. Juli 1039 abbilden, stimmt mit Typus B, wiedergegeben nach Urkunde Nr. 360 des Reichsarchivs vom 30. Nov. 1043, in allen Merkmalen, selbst in den unbedeutenden — natürlich ist hier nur vom Gesicht und nicht von den Attributen die Rede — völlig überein. Aber auch das dritte Thronsiegel, das wir nach dem Exemplar an Urkunde Nr. 369 vom 2. Okt. 1048 reproduzieren, unterscheidet sich von den beiden anderen nur durch einen etwas stärkeren Schnurrbart, was bei der Reproduktion leider nicht scharf zum Ausdruck kommt. Ein viertes Siegel, was sich vom Typus B im wesentlichen



Abb. 39. Bleibulle Heinrichs III. (Originalgröße).



nur durch die kräftige Unterlippe unterscheidet, bilden wir als Abb. 38 auf Urkunde 357 ab.

Auf Grund dieser vier ikonographisch sehr guten, technisch allerdings nicht hervorragenden Arbeiten, gewinnen wir folgendes Bild von Heinrich III.: Auch er hatte einen kurzen, spitz zulaufenden, vielleicht in zwei Spitzen endenden, jedenfalls ebenfalls in Strähne geteilten Vollbart, der etwa bis zur Kehlgrube reichte, also kürzer war, wie der des Vaters. Sein Schnurrbart war kürzer, wie der väterliche, aber kräftiger und vor allem, wie Nr. 369, aber auch Nr. 345 erkennen läßt, geschwungen. Das Haupthaar trug er lang, und zwar fiel es in zwei Wellen rückwärts lockig herab bis über die Ohren, diese aber nicht verdeckend. Das zeigt deutlich seine Bleibulle, die wir nach dem vortrefflich erhaltenen Exemplar an Urkunde Nr. 387 vom 20. Nov. 1055 im Münchner Reichsarchiv abbilden (Abb. 39). Wenn auch an der Spitze ein kleines Stück abgesprungen und der Nasenrücken etwas beschädigt ist, so ist doch der Höcker auf dem Rücken deutlich erkennbar. Übrigens war Heinrich III. der letzte deutsche Herrscher, der sich einer Bleibulle bediente. Die Kaisergoldbulle hat nach Breßlau sogar eine stark gebogene Nase, was mit den Miniaturen übereinstimmt. Wenn also Heinrich III. auch wohl keine so große noch auch so stark konkave Nase hatte, wie sein Vater, so ist doch sicher, daß sie von respektabler Größe und — wohl nur mäßig — geschwungener Form war.

Daß wir hinsichtlich der Nasenform den Bullen mehr Glauben schenken müssen, als den Siegeln, liegt auf der Hand, denn hier haben wir es mit en face Darstellungen zu tun, dort aber mit Profilbildern, die naturgemäß ganz unverhältnismäßig leichter die Konturen wiederzugeben gestatten. Zudem ist ja nur ein glücklicher Zufall, wenn die Nasen sich in Wachsabdrücken erhalten haben, wie andrerseits die Schwierigkeit gerade dieser Gesichtspartie tief aus dem Metall zu stechen einleuchtet.

Alle diese etwa ein Dutzend Merkmale, zu denen vielleicht noch die kräftige Unterlippe von Urkunde 357 als beobachtet hinzutritt, gestatten uns — zumal sie mit den auf den Porträtminiaturen festgestellten fast sämtlich übereinstimmen — nicht nur die Gewinnung eines klaren Bildes vom Äußeren des Monarchen, sondern sie legen auch Zeugnis dafür ab, daß trotz der großen und natürlichen Ähnlichkeit beider Männer, der Wirklichkeitssinn der Zeit und die nicht geringe Technik auch die unterscheidenden Kennzeichen wiederzugeben gestattete.

Bemerkenswert ist an der Bulle, die ja die Züge Heinrichs im Profil zeigt, daß das Auge von vorn gesehen ist, was z. B. gegenüber den Siegeln Arnulfs einen technischen Rückschritt bedeutet. Ebenso sind die Augen auf den Siegeln weiter nichts als Knöpfe.

Wie gut nicht nur die Ausführung der Typare, sondern auch ihre Anwendung gehandhabt wurde, lehren die Wachsabdrücke. Der an Urkunde Nr. 370 ist fast durchsichtig, hellgelb, der an Nr. 369 vom gleichen Tage in gleich guter Ausfertigung, aber in braunem Wachs. Man legte eben damals auf die Güte des Materiales augenscheinlich großes Gewicht.

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir von einer Blüteperiode des porträtmäßigen Stempelschnittes in dieser Zeit reden, wobei allerdings nicht verschwiegen werden darf, daß das Ende des 9. Jahrhunderts hervorragenderes geleistet hatte, und zwar an bartlosen, d. h. künstlerisch schwieriger zu bewältigenden Gesichtern.

Meine Ausführungen lassen erkennen, daß ich hinsichtlich der Wertung der in dieser Periode erreichten Porträtfähigkeit von Brunner einen durchaus abweichenden Standpunkt einnehme. Er hat recht, wenn er dagegen die Technik nicht hoch bewertet. Tatsächlich sind die Beine viel zu klein, der Faltenwurf schematisch, die Haltung steif, die Bildung der Augen sehr mangelhaft, auch die der Nase auf den Siegeln nicht charakterisiert. Aber vollendete Menschendarstellungen wird in dieser Zeit kein historisch geschultes Auge verlangen, zudem ist schöne Menschendarstellung und hohe Porträtähnlichkeit etwas durchaus anderes. Letztere verlangt lediglich möglichst getreue Nachahmung des Modelles in möglichst vielen individuellen Zügen, erstere aber Kenntnis der Anatomie, sowie Berücksichtigung der ästhetischen Forderungen. Ein Konflikt zwischen beiden Bestrebungen ist sehr wohl denkbar und kommt in der Praxis täglich vor. Wie häufig sind die Fälle in denen der Künstler Bedenken trägt etwa die häßliche Knollennase seines Modelles zu reproduzieren und es vorzieht nach einem Schönheitsideal zu veredeln. Was hier die Darstellung an Schönheit gewinnt, verliert sie an Porträtähnlichkeit; letztere aber haben wir bei unseren Untersuchungen im Auge. Ohne hier weiter die Frage erörtern zu wollen sei so viel konstatiert, daß Schönheit und Ähnlichkeit verschiedene, voneinander unabhängige, an ein Porträt zu stellende Forderungen sind, von denen die letztere bei ikonographischen Leistungen aber im Vordergrund steht. Ähnlichkeit ist, wie Waetzoldt sich treffend ausdrückt, eine außerästhetische Forderung. Deshalb ist auch eine Technik vom Porträtstandpunkt aus als gut zu bezeichnen, wenn sie eine Reihe individueller Merkmale wieder zugeben vermag, wie das hier der Fall ist, und ein Fortschritt in der Menschendarstellung und Schönheit der Erzeugnisse ist unabhängig von ihrem Porträtwert.

Groß und schwierig war die Aufgabe des Stempelschneiders, als es galt für den 6jährigen Heinrich IV. ein Porträtsiegel anzufertigen. Daß er ihr gewachsen war konstatiert Geib, wenn er schreibt, „daß gerade diese Siegel zu den interessantesten gehören, weil sie Heinrichs Heranwachsen vom Knaben zum Manne sowohl durch den Ausdruck des Gesichts, als durch die zunehmende Größe zum Ausdruck bringen. Auf dem ältesten Siegel winzige Figur mit zartem Kindergesicht, sehen wir auf dem zweiten Siegel den heranwachsenden Knaben auf dem Throne sitzen, um auf dem dritten den ausgebildeten Jüngling mit Anflug eines Schnurrbarts wahrzunehmen. Die beiden folgenden Siegel zeigen uns den kräftigen Mann, jedoch ohne Vollbart, den seine Vorgänger auf den Siegeln tragen“.

Was hier Geib sagt ist völlig berechtigt. Da er aber bisher viel geringere Ansprüche an die Porträtmäßigkeit stellte, bzw. viel weniger individuelle Merkmale feststellte, wie wir, so ist es ganz natürlich, daß seine höchst bescheidenen Ansprüche durch die Porträtabsicht, die durch die anfängliche Kleinheit und zunehmende Größe der Siegel Heinrichs evident wird, befriedigt werden. Wir, die wir systematisch vorgingen und die allmähliche Zunahme der Porträtmerkmale bis zum Höhe-

punkt dieser Kunst unter Konrad II. und Heinrich III. feststellen konnten, sind natürlich nicht so anspruchslos uns mit dem einen Merkmal der Jugendlichkeit, das zu finden Geib so sehr erstaunt, weil er eben bisher überhaupt an Porträtabsicht nicht recht glauben wollte, zufrieden zu geben, um so mehr, als dieses eine Merkmal doch auf höchst primitive Weise veranschaulicht ist.

Nun wäre es allerdings sehr unverständig, wollten wir an die Siegel Heinrichs IV. dieselben Anforderungen stellen, wie an die seines Vaters; denn daß es ganz außerordentlich viel leichter ist ein bärtiges Männerantlitz, als ein zartes und sich sehr stark veränderndes Kindergesicht der Wirklichkeit entsprechend nachzubilden, liegt auf der Hand. Immerhin können wir aber mehr erwarten, als daß nur die Tatsache der Kindheit und später des zunehmenden Alters festgestellt wird, und in Wahrheit finden wir auch mehr.



Abb. 40. Heinrich IV. an Urkunde Nr. 415 (Typus C, Originalgröße).

Das erste Siegel (Typus A nach Geib), gut erhalten an der Münchner Urkunde 399 vom 30. August 1060, zeigt in sehr kleinem Maßstabe ein winziges, natürlich bartloses länglichovales Kindergesicht, d. h. wir können mindestens drei Merkmale feststellen. Typus B ist größer zur Symbolisierung des höheren Alters des Königs, noch bartlos mit etwas vollerem Gesicht, das dadurch kürzer erscheint; die Haare Heinrichs sind kurz. Ein gutes Exemplar befindet sich an Urkunde 403 vom 21. September 1061 im Münchner Reichsarchiv. Zählen wir die Porträtmerkmale, dann kommen wir auf vier. Typus C, in einem ausgezeichneten Abdruck an Urkunde Nr. 415 vom 12. August 1068 erhalten, ist im Wesen dem vorigen durchaus gleich, nur daß die Figur kräftiger, das Gesicht in der Gegend der Backenknochen ziemlich breit ist, mit kräftigem Kinn und gerader Nase. Ein feiner nach abwärts gerichteter Schnurrbart macht sich an der Oberlippe bemerkbar. Damit ist die Zahl der individuellen Züge auf sieben gestiegen. Typus D, in einem tadellosen Exemplar an Urkunde Nr. 432 vom 14. August 1089 erhalten, stimmt mit dem vorigen völlig überein, bis auf den etwas kräftigeren Schnurrbart, während Typus E, von dem ein guter Abdruck mir nicht bekannt ist, bartlos zu sein scheint.[1])

Soviel ist sicher, daß überall ein nicht geringer Grad von Porträtmäßigkeit erreicht ist, daß aber die Gesichter weniger individuell durchgebildet sind, als bei

[1]) Das bei Hettner, Taf. II, Nr. 24, Heinrich III. zugeschriebene Siegel, stellt natürlich Heinrich IV. dar.

den Vorgängern des unglücklichen Herrschers. Mag auch daran in erster Linie die Schwierigkeit Schuld tragen, die ein glattes Gesicht individueller Wiedergabe entgegensetzt. Denn Ähnlichkeit bzw. Charakterisierung ist desto leichter, je schärfer die Konturen sind. Daß diese aber bei älteren, bärtigen Gesichtern ausgeprägter sind, als bei weichen jugendlichen, mit fließenden Formen, bedarf keines Beweises. Andrerseits ist aber auch nicht unberücksichtigt zu lassen, daß unseren beobachtenden Augen ein mächtiger Bart viel fester sich einprägt, als ein weiches Gesicht, so daß auch hier, wie in der Malerei, vielleicht wir es sind, die mehr typisieren oder doch weniger differenzieren, als es der Urheber dieser Arbeiten tat.

Im Gegensatz zur Malerei ist bei den Königs- und Kaisersiegeln dieser Zeit nicht nur kein Rückschritt, sondern eher ein Fortschritt zu bemerken, der allerdings nicht der Porträtähnlichkeit, sondern der künstlerischen Leistung als solcher zugute kommt.



Abb. 41. Kaisersiegel Heinrichs V. (Typus B, fast Originalgröße).

Während die Siegel der Karolinger und Ottonen ziemlich flach geschnitten sind, das erste Königssiegel Heinrichs II. sogar sehr flach ist, hat sich unter Konrad II. und Heinrich III. der Stempelschnitt vertieft, um sich bei Heinrich IV. und seinem Sohne zu einem außerordentlich kräftigen Relief zu steigern. Unsere Abbildg. 40 läßt erkennen, daß der Kopf fast zu drei Viertel über die Fläche hervorragt, was zwar der Porträtmäßigkeit nicht zugute zu kommen braucht, wohl aber große technische Fertigkeit verrät. Davon abgesehen sind die Siegel allerdings noch sehr schlicht, und die Bewältigung der Figur, die ja überhaupt nebensächlich dem Gesichte gegenüber behandelt wird, will noch nicht gelingen. Das zeigt sich sowohl in der Verzeichnung der zu tiefen linken Schulter, als auch besonders in den Proportionen. Der Oberkörper ist übermäßig lang, die Beine viel zu klein und dünn, so daß sie wie Heuschreckenschenkel aussehen, dazu kommen die spindeldürren Waden und Fußknöchel, sowie die winzigen Füße. Ich kann also weder in der Menschenbildnerei noch in der Porträtmäßigkeit mit Brunner einen wesentlichen Fortschritt der Siegelstecherei in dieser Zeit erkennen, noch weniger aber von einem tiefen Verfall der Technik reden, da das Gegenteil meines Erachtens feststellbar ist. Auch scheint mir irrig, wenn er in den größeren Augen einen Hinweis auf den berühmten Blick des Herrschers erkennen will. Das ist ja gewiß möglich, aber deshalb sehr unwahrscheinlich, weil durchgehends die Augen in dieser und der vorigen Zeit nur mehr oder minder große Knöpfe sind. Hier sei übrigens

in Parenthese bemerkt, daß Heinrich IV. entgegen Brunners Annahme, niemals Vollbart trug.

Die Siegel Heinrichs V. weisen bessere Proportionen auf und sind in vorzüglicher, stark erhabener Technik ausgeführt. Während das erste Siegel ihn bartlos zeigt, hat das Kaisersiegel, Typus B nach Geib, einen kurzen Schnurrbart und „eleganteren und schöneren Schnitt als bisher". Die Gesichtsform ist länger und schmäler als bei Heinrich IV., die Nase gerade und fast trompetenförmig. Von diesem Typar sind zwei vorzügliche Abdrücke an der Urkunde Nr. 438 vom 24. Juni 1111 im Münchner Reichsarchiv (Abb. 41) und an der Urkunde Nr. 440 vom 27. April 1112 ebenda erhalten.

Brunner, dessen verdienstvoller Arbeit ich nur widerstrebend hier und da meine Anerkennung versagen muß, beschreibt diese Siegel so richtig, daß ich ihn hier gerne zu Worte kommen lasse.

„Ein Meisterwerk der Stecherkunst lernen wir dagegen im ersten Siegel aus der Kaiserzeit kennen. Das Schema ist dasselbe wie vorhin: neu ist die reichere Ausstattung und die feinere Wiedergabe der Einzelheiten. Der Thron ist am Mittelteil von zwei zierlichen Ecksäulen flankiert, das Sitzbrett endet, wie auf Heinrichs IV. zweiten Kaisersiegel, rechts und links in Tierköpfen. Besonders trefflich sind die Gewänder behandelt: Der Mantel fällt vorn nicht in einem steifen Bogen herab, sondern ist rechts und links an den Rändern nach vorn umgeschlagen, auf der Rückseite verschwindet er nicht, sondern fällt in einer schönen Linie auf beiden Seiten gleichmäßig bis zu den Füßen herab, am Untersaum, sowie vorn auf dem Brustteil ist er mit wagrechten Ornamentbildern verziert. Der Faltenwurf ist viel natürlicher als früher. Auch das Relief ist besser entwickelt, nicht alle Teile liegen mehr auf gleicher Ebene, worauf dann die Einzelheiten mehr zeichnerisch aufgetragen sind, sondern sie sind sorgfältig nach dem Hintergrund abgestuft und durch Übergänge miteinander verbunden, am höchsten liegen die Knie- und die Stirngegend, da der Kopf fast immer der Deutlichkeit wegen etwas höher herausmodelliert ist, dann folgt der Rumpf, die Arme und die Unterschenkel und Füße, endlich der Thron. Ebenso ist auch das Gesicht viel besser wiedergegeben, als bisher. Die Augen haben Lider, die Pupille ist leicht vertieft, an der Nase sind die Flügel deutlich sichtbar. Wir werden deshalb hier auch etwas mehr Porträtwert vermuten dürfen: Das Gesicht ist mager, die Wangen verlaufen in fast gerader Linie von der Stirn zum Kinn, dieses selbst ist breit und kräftig, die Augen und die Nase sind verhältnismäßig kleiner als bei Heinrich IV. Der Mund wird von einem kleinen Schnurrbart überdeckt."

Wir haben Brunners zum großen Teile scharfen und treffenden Beobachtungen nur wenig hinzuzufügen.

Zunächst unterliegt es keinem Zweifel, daß nun, also schon mit dem 2. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, in der Stempelschneiderei ein neuer Stil beginnt, den man insofern mit ornamental bezeichnen könnte, als er großes Gewicht auf Ornamente und Detail legt und der Schönheit der Werke sehr zugute kommt. Die Technik ist hinfort in der Regel vortrefflich. Aber — und das fällt für uns fast allein in die Wagschale — diese Neuerung beschränkt sich auf das Beiwerk!

Als Porträt, hinsichtlich der Durchbildung des Gesichtes, ist ein Fortschritt nicht zu konstatieren. Brunner hat freilich recht, daß die Augen Lider haben — auch früher, z. B. bei Konrad war das der Fall, wenn diese Partie allerdings auch nicht geglückt war — das ist aber weder ein Novum, noch kommt es der Porträtähnlichkeit zugute. Denn daß die Menschen auch Lider hatten, bevor sie dargestellt wurden, ist klar; man hatte sie nur ignoriert, weil man keine Charakteristik in sie zu legen vermochte, das kann man jetzt aber ebensowenig. Jetzt bildet man sie nach, weil auch sie, ebenso wie auch die vertieften Pupillen, die ganze Darstellung schmücken und beleben, aber keineswegs um damit dem Modell ein individuelles Gepräge zu verleihen. Deshalb d. h. selbst wenn die Menschendarstellung als solche besser gelungen wäre, was ich aber für das Gesicht keineswegs zugeben kann, mehr Porträtähnlichkeit zu vermuten, ist aus schon früher angegebenen Gründen irrig. Man könnte paradox sogar das Gegenteil sagen: je mehr die Darstellung sich vervollkommnet und dem „schönen Menschen" nähert, desto gleichgültiger wird das gegebene Modell. Während der primitivere Porträteur nur das festhält, was ihm für den Dargestellten wesentlich erscheint, bildet der Techniker alles, jede Einzelheit nach, aber nicht wie er sie sieht, sondern wie sie ihm schön dünkt.

So weit sind wir auf dieser Stufe selbstredend noch nicht, immerhin möge dieser Hinweis eine Warnung sein, die Schönheit der Darstellung bzw. ihrer Korrektheit als Maßstab für die Porträtähnlichkeit gelten zu lassen. Die wesentlichen Unterschiede im Gesichtsschnitt zwischen Vater und Sohn zeigte uns die nebenstehende Abbildung, uns weitere Worte ersparend.

Das zweite Kaisersiegel stimmt zwar in den Porträtzügen mit vorigem überein, ist aber wesentlich geringer in der Ausführung und zudem in keinem guten Abdruck mir bekannt.

Alles in allem steht soviel fest, daß der Stempelschnitt, was die Königs- und Kaisersiegel betrifft seit Otto III. bis Heinrich III. Fortschritte in der Bewältigung der Individualität gemacht hat, unter Heinrich IV. in dieser Hinsicht stehen blieb, was aber auch mit der schwierigeren Aufgabe zusammenhängen mag, und unter Heinrich V. besonders in künstlerischer Hinsicht wieder sehr Tüchtiges leistet. Der große Kunststurz, wie wir ihn in der Malerei feststellen konnten, ist also in der Siegelkunst nicht nachweisbar. Im Gegenteil läßt die Verfolgung der Erzeugnisse des Stempelschnittes ahnen, daß die Plastik das Feld sein wird, auf dem das Porträt die ersten großen Triumphe feiern kann.

Wenn wir bisher uns auf die Kaisersiegel beschränkten, so war Grund hierfür keineswegs, daß die Geistlichen und weltlichen Fürsten sich zur Beglaubigung ihrer Urkunden nicht des Porträtsiegels bedienten. Vielmehr sind solche vereinzelt schon seit Beginn, häufig seit Ausgang des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts nachweisbar. Da aber naturgemäß die Personen unserer deutschen Herrscher mehr Interesse bieten, als die irgendwelcher kleinerer weltlicher und geistlicher Fürsten, da vor allem aber die Möglichkeit des Vergleiches durch verschiedene Siegel, Miniaturen, Münzen und später auch größere Plastiken hier in viel höherem Maße gegeben ist, als bei jenen, so bedarf unser Vorgang kaum einer Rechtfertigung. Zudem läßt sich a priori annehmen, daß am größten Hofe des Landes bessere

Meister — es waren wohl ausschließlich Goldschmiede, die sich mit dem Stempelschnitt befaßten — wirkten, als an kleineren Residenzen.

Aber auch hier wurde teilweise ganz Hervorragendes geschaffen. Die verdienstvolle Publikation der Siegel der rheinischen Erzbischöfe von Ewald[1]) lehrt uns, wie außerordentlich groß trotz zumeist gleichbleibender Auffassung die Unterschiede der einzelnen Porträtsiegel der Kirchenfürsten war und wie irrig, wie garkeiner Wiederlegung mehr bedürftig, die Ansicht ist, als habe es sich hier um „typische" Porträts gehandelt. Vortrefflich ist das Porträtsiegel des berühmten Erzbischofs Egbert von Trier (977—993), von dem ich eine Photographie der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Ewald verdanke (Abb. 42). Es ist doppelt wertvoll, weil wir, wie in der Porträtmalerei ausgeführt, auch Miniaturporträts dieses Kirchenfürsten besitzen, und zwar können wir völlige Übereinstimmung mit der im Egbertkodex konstatieren. Allerdings ist das Siegel besser durchgebildet, was dem Fehlen schematischer Darstellungsformeln zuzuschreiben ist. Die Arbeit verrät große Meisterschaft und in der Modellierung des Mundes, des Kinnes, der Nase, aber sogar von Augen und Augenbrauen eine Künstlerschaft, die die Leistungen der gleichzeitigen kaiserlichen Stempelschneider weit in den Schatten stellt. Daß aber diese ungewöhnliche Kunstfertigkeit, wie sie das Egbertsiegel, dessen Original sich übrigens an einer Urkunde von 978 M. J. 12 der Trierer Stadtbibliothek befindet, zeigt, nicht Gemeingutaller westdeutschen Stempelschneider war, beweisen nicht nur die Siegel der Ottonen — falls sie dort geschnitten wurden — sondern es geht vor allem aus dem auf Seite 43 abgebildeten Siegel des Bischofs Adalbero von Metz hervor. Und doch können, wie bereits oben bemerkt, wir neben der Bartlosigkeit auch an diesem kläglichen Produkt noch einen Porträtzug nachweisen: Ein Vergleich mit dem Porträt desselben Kirchenfürsten auf der Metzer Elfenbeintafel (vgl. Abb. S. 43, Nr. 12) belehrt uns, daß die eigentümlichen Winkel, die der zurückweichende Haarwuchs auf der Stirn bildet, beobachtet sind. Andrerseits zeigt sie uns die in diesem Falle außerordentliche Überlegenheit der Elfenbeinskulptur. Wie reizend ist dagegen z. B. das Siegel Erzbischof Heriberts von Köln (999—1021),[2]) das uns allerdings keinen Vergleich mit anderen Porträts gestattet. Wie ganz anders ist wieder das charakteristische Siegel Annos II. (1056—1073).[3]) Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir die Gestalt auch der alten Kirchenfürsten, wofern wir nur genügendes Vergleichsmaterial besitzen, in vielen Fällen ebensogut rekonstruieren können, wie die unserer Kaiser. Das will deshalb besonders viel besagen, weil die Gesichter ja sämtlich bartlos sind, und deshalb der leichtere Außenkontur zur Individualisierung nicht genügt, sondern auch die Modellierung des inneren Gesichtes nötig



Abb. 42. Siegel Ezbischof Egberts von Trier.

[1]) Wilhelm Ewald „Rheinische Siegel. I. Die Siegel der Erzbischöfe von Köln". Bonn 1906.

[2]) Abb. bei Wilhelm Ewald „Rheinische Siegel". Taf. II, Nr. 1.

[3]) Abb. ebenda. Taf. III, Nr. 1.

wird. Daß sich hier keine Stilschablone ausgebildet hatte — wie etwa in der Mundbehandlung der verschiedenen Malschulen — kommt ihrem Porträtwert sehr zugute.

Wir, die wir die Gesichter nicht kennen bzw. uns nur durch mühsames Studium jedes einzelnen eine Vorstellung zu machen vermögen, haften auch hier, vielleicht noch mehr wie in der Porträtmalerei, an Äußerlichkeiten. Deshalb werden wir besonders Verschiedenheiten in Tonsur und Frisur bemerken. Es muß aber ausdrücklich betont werden, dass es irrig wäre daraus zu folgern, daß sich die ganze Individualisierungsfähigkeit des frühmittelalterlichen Künstlers nun auf diese sogenannten Nebenmerkmale beschränkt hätte. Vielmehr müssen wir uns stets vor Augen halten, daß wir bedeutend weniger sehen, als der damalige Künstler wirklich wiedergab, daß deshalb zweifellos die Porträtfähigkeit nicht unwesentlich höher stand, als wir selbst auf Grund eingehender Prüfung annehmen.

Daß diese unsere Ansicht den Tatsachen entspricht, geht zur Evidenz aus der großen Ähnlichkeit der Porträtsiegel derselben Person, man denke etwa an Konrad II. oder Heinrich III., hervor, es folgert aber andrerseits auch aus Verschiedenheiten in der Darstellung derselben Person in verschiedenen Lebensaltern. Aus der Gleichheit erhellt, daß der damalige Künstler die Sicherheit der Hand besaß, das seinem Geiste vorschwebende Bild in gleicher Weise zu wiederholen, daß also Differenzen nicht etwa auf technisches Ungeschick oder Ausgleiten der Hand zurückzuführen sind — was im einzelnem Ausnahmefalle immerhin vorgekommen sein mag — sondern auf verschiedene Auffassung des Modells. Dasselbe geht hervor aus der Verschiedenheit von variablen Merkmalen — vollere Backen, Schnurrbart statt Bartlosigkeit, schärfere Gesichtszüge usw. — bei Festhaltung der konstanten, wie etwa Form der Nase und des Kinnes, der Stirn usw. Wäre das nicht der Fall, dann müßten umgekehrt Darstellungen desselben Herrschers im selben Lebensalter differieren, während wir keine sinngemäße Veränderung des Gesichtes bei fortschreitendem Alter konstatieren könnten. Eine solche sinngemäße Veränderung ist, daß z. B. Heinrich IV. dieselbe Gesichtsform behält, soweit sie vom Knochenbau abhängig ist, hingegen das vorgerücktere Alter deutlich zur Darstellung kommt.

Aus unseren Ausführungen folgt mit Notwendigkeit, daß die Herrscher dem Modelleur wirklich Porträtsitzungen gewährten, ihm aber auf alle Fälle genau bekannt waren. Es gehört nicht viel Prophetengabe dazu um vorauszusehen, daß man es in nicht ferner Zeit für ganz unbegreiflich halten wird, wie es jemals Gelehrte gab, die an der Porträtabsicht und ihrer zum großen Teil erfolgten Verwirklichung in den Siegel zweifelten.

Daß nicht alle Merkmale individuell wiedergegeben werden, ist klar. Nicht jede Runzel, nicht jede Modellierung des Gesichtes wird nachgebildet, ja, Feinheiten werden meistens unbeachtet gelassen, denn die Vereinfachung ist, wie in der Malerei, so auch hier sehr groß. Mehr als das. Es scheinen ganze Gesichtspartien zu existieren, bei denen überhaupt garnicht der Versuch gemacht wird, die individuellen Verschiedenheiten zu berücksichtigen. Wir haben nicht verfehlt auf die dicken Lippen Ottos III. hinzuweisen, auch auf den charakteristisch geformten Mund Egberts, vielleicht ist auch die Beobachtung, die Brunner am Munde Heinrichs IV. macht, richtig, ja, es hat überhaupt den Anschein, als werde im Gegensatz zur

gleichzeitigen Porträtmalerei im Stempelschnitt der Mund häufig individuell erfaßt, was ein nicht geringes Übergewicht der Plastik über die Flächenkunst beweisen würde. Auch die Nase, die ja leider meist stark beschädigt ist, wird zweifellos nach dem Modell gebildet und nicht etwa nach irgendeiner Stiltradition ornamental und gleichmäßig in jedes Gesicht hinein gesetzt. Wohl aber kann es nicht bezweifelt werden, daß das Auge nur ein größerer oder kleinerer Punkt, ein Knopf ist, hier und da besser modelliert und lebendiger aufgefaßt, aber nicht individualisiert, meistens viel größer als in der Natur und wohl ganz sicherlich ohne Rücksicht auf die Porträtmäßigkeit behandelt. Dasselbe gilt für die feinen Partien um das Auge herum. Auch das Ohr, wo es in die Erscheinung tritt, ist ganz zweifellos nicht nach dem des Trägers geformt, sondern nur ungefähr so, wie irgend ein Ohr beschaffen sein mag. Dasselbe gilt von den Händen und im wesentlichen wohl auch von der ganzen Gestalt, wenngleich ihre ungefähren Proportionen wohl Berücksichtigung fanden. Je tüchtiger der einzelne Meister ist, je mehr wird er ja versuchen, der Wirklichkeit nahe zu kommen, ob aber sein Bestreben auch bei größter Gewissenhaftigkeit und größtem künstlerischen Ehrgeiz bei diesen Partien weiter geht, als eine gute Menschendarstellung zu bieten, möchte ich stark bezweifeln, d. h. der Künstler war zufrieden, wenn er Augen oder Ohren zuwege brachte, die überhaupt menschenähnlich waren, verzichtete aber darauf, in diesen Details sein Modell zu treffen.

Bemerkenswert ist bei den Siegeln Konrads III., die überhaupt sehr zierlich sind, während die Lothars durch stärkere Vereinfachung und flachere Arbeit sich unvorteilhaft von denen seines Vorgängers unterscheiden, daß hier die Augen nicht lediglich die Gestalt von Knöpfen haben, sondern, wie schon bei Egbert, die Pupillen deutlich durch Vertiefungen markiert sind.

Hinsichtlich der Auffassung sind anfänglich auch bei Geistlichen Brustbilder ausschließlich üblich, weichen aber im Laufe des 11. Jahrhunderts bereits denen in ganzer Figur, und zwar zumeist in sitzender, seltener, wie bei Adalbero als einem der ersten, in stehender Darstellung. Porträtsiegel kleinerer weltlicher Herren sind nur selten und zumeist auch sehr roh. Und doch finden sich auch hier Exemplare von einigem Reiz. So das bei Seyler[1]) S. 75 abgebildete Porträtsiegel der Königin Richeza von Polen, der Schwester Ottos III., an einer Urkunde vom Jahre 1054 im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin, das durch die Durchbrechung der Frontalität (im Sinne Langes) Interesse erweckt. Im 11. Jahrhundert nimmt die spitzovale Form, die nach Seyler zuerst bei einem Siegel des Königs Robert von Frankreich vom Jahre 997 nachweisbar ist, in ihrer Anwendung zu, bis sie im folgenden Jahrhundert sehr häufig wird.

Uns wieder den Kaisersiegeln zuwendend, wollen wir zunächst einen mir völlig unbegreiflichen Irrtum Geibs aufklären, was umso nötiger ist, als seine Arbeit durch ihre Güte einerseits, dann durch ihre relative Neuheit und endlich durch das außerordentlich große Material, das er ihr zugrunde legen konnte und das ich vollständig nachprüfte, sich besonderer Autorität erfreuen darf.

[1]) G. A. Seyler „Geschichte der Siegel".

Nach Geib ist nämlich Lothar bartlos, während er — deutlich erkennbar am Siegel der Urkunde Nr. 455 vom 5. April 1130 im Münchner Reichsarchiv — einen feinen Schnurrbart trägt. Im übrigen sind seine Siegel wesentlich weniger gut modelliert, als die der Vorgänger, so daß man in dem langen und schmalen Gesicht, das auch auf dem Kaisersiegel an Urkunde Nr. 459 vom 6. Juni 1134 vortrefflich erhalten ist — der Schnurrbart ist deutlich erkennbar und zwar nicht bloß von mir, der ich ja befangen sein könnte, sondern auch von anderen Personen, die ich stets zu meiner Kontrolle in solchen Fällen ein unbefangenes Urteil abgeben lasse — keine Spur vom vorgerückten Alter des Monarchen finden kann. Andrerseits dürfen wir vielleicht aus seiner langen und hagern Gestalt folgern, daß er tatsächlich großen und schlanken Wuchses war.

Einen anderen vielleicht noch unverständlicheren Fehler begeht Geib bei Konrad III., den er bartlos sein läßt. Die Abbildung bei Heffner ist allerdings ziemlich unklar, ebenso sind andere von seinen Siegeln existierende nicht scharf. Wer aber Originale zur Hand nimmt, kann meines Erachtens unmöglich sich hier versehen, da zahlreiche gute Abdrücke erhalten sind. Es ist wirklich erstaunlich, wie wenig man sich bisher um das Aussehen unserer Kaiser und Könige kümmerte, und wie außerordentlich falsche Anschauungen über die Porträtfähigkeit dieser Jahrhunderte die Folge einer solchen Gleichgiltigkeit waren.

Was nun das Äußere Konrads anlangt, so zeigen seine Siegel ein volles Gesicht mit kräftig vorspringendem spitzen Kinn, kurzem gelockten Vollbart, langem lockigen Haupthaar und kurzen Löckchen an der Stirn. Ob er einen kleinen Schnurrbart trug, konnte ich nicht feststellen. Bemerkenswert sind die guten Proportionen, vor allem sind die Beine gut modelliert und stehen in annähernd richtigem Verhältnis zum übrigen Körper. Seine Nase scheint kräftig gewesen zu sein, vielleicht sogar mit kleinem Höcker. Wenigstens macht das gut erhaltene Exemplar an der Urkunde Nr. 476 vom 12. Juli 1146 diesen Eindruck, wie ich hier auch einen kleinen Schnurrbart zu erkennen glaube.

Da nach Geib nur eine einzige Siegelform existiert — mir will allerdings scheinen, als differiere Nr. 477 vom 21. November 1146 etwas von Nr. 476 — so fehlt uns die Vergleichsmöglichkeit. Darum werden wir aber doch natürlich kein Bedenken tragen, die wesentlichen oben angeführten Merkmale für beobachtet zu halten.

Interessant sind übrigens die Siegel Konrads III. dadurch, daß hier der Thron zum ersten male perspektivisch gezeichnet ist, so daß man auch die Seitenwände sieht. Überhaupt sind die Siegel fein durchgeführte Kunstwerke.

Ein Blick auf die Bischofsiegel des 12. Jahrhunderts läßt uns auch dort recht gute Arbeiten finden, wiewohl meines Erachtens eine Überlegenheit der kaiserlichen Stempelschneider im Durchschnitt unverkennbar ist. Recht gut sind die Porträtsiegel der Kölner Erzbischöfe Bruno (1131—1137), Arnold I. (1138—1151) und Arnold II. (1151—1156), die Ewald auf Tafel III abbildet. Verwundern wird das ja niemand, wenn wir uns an die prachtvollen Goldschmiede- und Treibarbeiten erinnern, die gerade damals in der Rheingegend geschaffen wurden. Und doch vermag ich keinen wesentlichen Fortschritt hinsichtlich der Ähnlichkeit gegenüber der 1. Hälfte des

11. Jahrhunderts festzustellen, wohl aber einen solchen, was Schönheit und Zierlichkeit anlangt. Das Siegel Heriberts oder Annos II. (1056—1075) — die zahlreichen Fälschungen, die Ewald abbildet, sind sehr interessant — dürfte sogar schärfere Beobachtung aufweisen. Ohne Vergleichsmaterial läßt sich das allerdings nicht beweisen. Dagegen ist das Siegel Bischof Adelogs von Hildesheim, das wir weiter unten neben seinem Grabmal abbilden, ausgezeichnet durch gute Durchbildung des Gesichtes. Es ist ja natürlich, daß die verschiedene Künstlerschaft des Stempelschneiders in den einzelnen Werken zum Ausdruck kommt und ein apodiktisches allgemein gültiges Urteil nur mit gewissem Vorbehalten zuläßt. Das schöne Siegel Erzbischofs Heinrich von Mainz, das wir nebenstehend (Abb. 43) abbilden, bestätigt das von den Siegeln Heinrichs V. Gesagte, für das ganze 12. Jahrhundert giltige, daß nämlich die ornamentale Verschönerung und die Wiedergabe von Gewandung, Attributen und Körperformen entschiedene Fortschritte gemacht hat. Man beachte auf diesem prachtvollen Abdruck an der Münchner Urkunde vom 30. Juni 1145 (Mainz, Domkapitel, Fascikel 4) die Zartheit der Gewandbehandlung, die feinen natürlichen Fältchen an Stelle des früheren Schematismus, die graziöse Haltung der Füße, die annähernde Richtigkeit der Proportionen, um das Gesagte vollauf bestätigt zu finden. Was jedoch die Durchbildung des Gesichtes und die damit erreichte Porträtähnlichkeit anlangt, so müssen wir uns hier sehr zurückhaltend äußern. Allerdings hat das Auge Lider, vielleicht sogar Tränensäcke, die Vertiefung in der Pupille beweist den Versuch, ihm Leben zu verleihen, aber glänzend sind die Resultate nicht. Das Gesicht ist doch recht summarisch behandelt, keinesfalls besser, als das ebenfalls unbärtige Egberts oder Heinrichs IV. oder der späteren Kaiser, so daß wir auch ohne Vergleichsmaterial mit großer Sicherheit sagen dürfen, daß der in dieser Zeit erzielte Fortschritt sich im allgemeinen auf die Menschendarstellung als solche, Gewandbehandlung und etwas freiere Auffassung beschränkt, nicht aber die inidviduelle Gesichtsbildung in sich begreift. Als besonders schön und graziös in Gewandung und Haltung sei hier noch, bevor wir uns weiter den Kaisern zuwenden das bei Seyler S. 83 abgebildete Witwensiegel der Markgräfin Hedwig, Gemahlin Ottos von Meißen, von 1197 genannt. Es beweist, daß nun auch im Osten des Reiches tüchtige Kräfte sich regten als Vorläufer jenes gewaltigen Aufschwunges, den wir bald in der Großplastik finden werden.



Abb. 43. Siegel Erzbischof Heinrichs von Mainz (Originalgröße).

Als Kunstwerke, mit Rücksicht auf die dargestellte Persönlichkeit und das reiche anderweitige Vergleichsmaterial, können die Siegel und Bullen Friedrich Barbarossas besonderen Interesses sicher sein.

Im Stil entspricht sowohl das Königssiegel, das wir nach der Urkunde Nr. 484 des Münchner Reichsarchivs vom 12. März 1152 abbilden (Abb. 44), als auch das Kaisersiegel, wiedergegeben nach Urkunde Nr. 496 ebenda vom 6. April 1157 (Abb. 45) — ein weiteres gut erhaltenes Exemplar befindet sich u. a. auch an Nr. 489 vom 20. September 1155 sowie an Nr. 519 vom 20. Februar 1170 — vollkommen dem bekannten Typus dieses Jahrhunderts. Die Steifheit ist gemildert durch das etwas vorgestellte und seitlich gesehene linke Bein, die Kleidung ist reicher und sehr eingehend behandelt, ohne deshalb aber aufdringlich zu wirken — besonders das Kaisersiegel ist sehr fein gearbeitet — der Thron ist sorgfältig nachgebildet und geziert, kurz, wir haben eine jener guten und zierlichen Arbeiten



Abb. 44. Königssiegel Friedrich Barbarossas (Originalgröße).



Abb. 46. Goldene Kaiserbulle Friedrich Barbarossas (Originalgröße).



Abb. 45. Kaisersiegel Friedrich Barbarossas (Originalgröße).

vor uns, wie sie zuerst in noch weniger ausgebildeter Weise bei Heinrich V. uns begegneten.

Das Wichtigste ist für uns naturgemäß der Kopf. Der Kaiser hat ein längliches Gesicht mit ziemlich spitzem Kinn, bedeckt von kurzem Vollbart, der die Formen des Kinns und das Grübchen deutlich durchscheinen läßt. Der mittellange Schnurrbart folgt den Konturen des Mundes. Das Haar reicht nur bis zum oberen Rande der Ohren und fällt in zwei Wellen herab, an der Stirn Löckchen bildend. Die mittellange Nase scheint nur wenig gebogen zu sein. Die Augen sind sorgfältig gearbeitet, mit Lidern und Brauen, geben aber ebensowenig wie die Ohren sichere Anhaltspunkte über ihre Form. Wichtig ist, daß trotz vieler Abweichungen in Gewandung und anderen Einzelheiten, die bei dem Kaisersiegel viel sorgfältiger behandelt sind, beide im Gesicht, soweit das beschädigte Königssiegel dies zu erkennen gestattet, völlig übereinstimmen.

Die gleiche Übereinstimmung können wir bei der Kaiserbulle konstatieren. Von ihr befinden sich in München 2 Exemplare, nämlich an Nr. 81 im Raritätenselekt vom 16. Juli 1168, bei Heffner auf Tafel V als Nr. 34 abgebildet, und an der Urkunde vom 13. Juni 1156 (Raritätenselekt Nr. 12), die wir umstehend wiedergeben (Abb. 46).

Die erstgenannte Bulle ist besser ausgeprägt, aber stärker beschädigt, wie unser Exemplar, dafür ist aber die Nase noch intakt und gestattet uns die Feststellung, daß sie bei Barbarossa nur mittelgroß und wenig gebogen war. Der Stil der Bullen stimmt mit dem der Siegel völlig überein, was natürlich ist, nachdem auch die Stempelschneider der Siegel Goldschmiede waren. Der Stempel der Königsbulle wurde zwischen dem 5. und 27. März 1152 — nach Seyler S. 148 — am Rhein geschnitten und soll mit der Kaiserbulle nahezu identisch sein. Übrigens verwendete schon Heinrich III. Goldbullen.

Ein Vergleich der Zahl der Porträtmerkmale, die wir bei Friedrich Barbarossa feststellen können, mit denen bei Konrad II. oder Heinrich III. ergibt, daß diese trotz der viel besseren Arbeit nicht zugenommen haben. Denn, wie schon oben betont, beschränken sich die Fortschritte in der Kleinkunst zunächst auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf größere Zierlichkeit der Arbeit, feinere Durchbildung des Ornamentalen und bessere Darstellung der menschlichen Gestalt, während ein Fortschritt in der individuellen Naturwahrheit, also in der Porträtähnlichkeit, seit dem Anfange des 11. Jahrhunderts durchaus nicht zu konstatieren ist. Wer anderer Meinung Ausdruck gab, tat das in der irrigen und oben schon zurückgewiesenen Annahme, daß größere generelle Ähnlichkeit — wie wir Fortschritte in der Menschendarstellung schlechthin bezeichnen können — notwendig mit größerer Porträtfähigkeit verbunden sein müsse. Gewiß wird der Künstler, der auch das Auge und Ohr nachzubilden versteht, eine größere Fähigkeit besitzen, die ihm gegebene singuläre Erscheinung seines Modelles zu treffen, er ist dazu aber keineswegs gezwungen. Im Gegenteil wird gerade jetzt die Gefahr des Idealisieren doppelt groß sein. Daß diese logische Erwägung mit der Erfahrung völlig übereinstimmt, lehrt die Geschichte der Griechen, die schon längst vortreffliche Idealgestalten zu bilden verstanden, als sie erst in der Perikleischen

Zeit oder doch nur wenig früher sich dem Porträt zuwandten und damit dem Zwange, sich dem gegebenen Modell mit seinen Unvollkommenheiten zu unterwerfen.

Über die Zeit, die zur Herstellung eines Stempels erforderlich war, sind wir in der Regel deshalb schlecht unterrichtet, weil wir nicht wissen, ob die wenige Tage nach der Königswahl oder Kaiserkrönung ausgestellten Urkunden nicht nachträglich erst besiegelt wurden. Daß das vorkam, wenn es wohl auch selbst beim ersten Siegel eines Monarchen nicht die Regel bildete, kann gar keinem Zweifel unterliegen. Desto willkommener ist uns eine Nachricht, die genau angibt, wie lange der Goldschmied brauchte, um das erste Königssiegel Friedrich Barbarossas anzufertigen. Zugleich gibt uns die Notiz wertvolle Fingerzeige für den Entstehungsort, der am unteren Rhein, wo die Goldschmiedekunst damals besonders blühte, lag. Seyler[1]) schreibt darüber: „Der am 9. März 1152 zu Aachen gekrönte König Friedrich I. gab dem Abt Wibald von Corvey den Auftrag, die erforderlichen königlichen Siegelstempel herstellen zu lassen und nach Utrecht nachzusenden. Schon am 5. Tag nach dem Abzug des Königs war der silberne Siegelstempel fertig.“ Daß bei dieser beschleunigten Arbeit in nur 5, und wenn wir annehmen, daß er sofort nach der Wahl am 5. des Monats den Auftrag erteilte, in 9 Tagen, große Sorgfalt im Detail ausgeschlossen war, liegt auf der Hand. Andrerseits beweist sie die große Leistungsfähigkeit der deutschen, speziell niederrheinischen Goldschmiede.

Überhaupt ist für diese Zeit noch festzuhalten, daß die deutsche Kunst der ausländischen — bei den Siegeln kommt vornehmlich die italienische in Frage — ganz zweifellos ebenbürtig war. Mag auch das eine oder andere Siegel in Italien geschnitten sein worden — die drei ersten Salier bedienten sich dort ja zunächst anderer Stempel als in Deutschland —, mögen wir also eine einzelne fremde Arbeit uns gutschreiben, so fällt das garnicht in die Wagschale. Denn die Unterschiede zwischen den einzelnen Stempeln sind so gering, zudem merkwürdiger Weise die italienischen Exemplare meist schlechter als die deutschen, daß wir ganz entschieden nicht Gefahr laufen, uns mit fremden Federn zu schmücken. Erst im 13. Jahrhundert werden die Differenzen zwischen deutscher und italienischer Kunst größer, aber anfangs besonders in der Großplastik ganz gewiß nicht zu der letzteren Gunsten. Nur die Kleinkunst scheint, im Süden der Halbinsel wenigstens, der deutschen damals mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen gewesen zu sein.

Doch es hat wenig Wert sich in diese Details zu vertiefen bei einer Arbeit, die wie die unsrige zufrieden sein darf, wenn es ihr gelingt, aus dem Rohmaterial eine erkennbare Figur herauszuhauen, den Nachfolgern aber Politur und Ziselierung überlassen muß. Deshalb legen wir auch kein allzugroßes Gewicht auf eine Charakterisierung der plastischen Kunst in den einzelnen Landschaften auch diese, übrigens in dieser Zeit noch kaum sehr dankbare Arbeit, anderen überlassend.

Der zierliche ornamentierte Stil, den wir seit Beginn des 12. Jahrhunderts fesstellen konnten, findet seine höchste Vollendung in der Zeit Friedrichs II., des genialen Staufen. Zugleich leistet die Kunst der Menschendarstellurg so hervor-

---

[1]) G. A. Seyler „Geschichte der Siegel“. S. 206 f.

ragendes, daß die damaligen Schöpfungen von den späteren desselben Jahrhunderts, also bis zum Schlusse unserer Periode, nicht übertroffen wurden.

Wie wir später sehen werden befinden wir uns ja jetzt im Beginne einer Zeit, die in mancher Beziehung zu den glänzendsten Perioden unserer Kunstgeschichte zählt.

Das waren die Tage der rauschenden Feste und glänzenden Turniere, damals entfaltete sich der Minnegesang in deutschen Landen zu höchster Blüte, ein Wolfram von Eschenbach, ein Gottfried von Straßburg, ein Walter von der Vogelweide erfüllten mit ihren Liedern und Namen die vaterländischen Gaue, das Nibelungenlied entstand, kurz überall blühte und grünte und sang und dichtete die ritterliche Welt. Dazu kam die Verfeinerung der Sitten durch den Verkehr mit dem Morgenlande und die Berührung mit den französischen Rittern auf den Kreuzzügen. Man legte mehr Wert auf äußeren Glanz, und das kam der Kunst in fast allen ihren Zweigen zugute. Damals krönten sich die Berge mit mächtigen Burgen, die Städte gründeten Kathedralen und Dome, in deren Bereich uns heute noch ehrfürchtiger Schauer überrieselt, Fürsten und Bischöfe wetteiferten darin sie zu schmücken. Damals erlebte die deutsche Großplastik die erste Blüte, wohl vergleichbar der Griechenlands nach den Perserkriegen. Dieses Kunst- und Prachtbedürfnis erstreckte sich auf alles, so gut auf die ritterliche Tracht, wie auf die Geräte des täglichen Lebens, nicht minder auch auf die Erzeugnisse der Kleinkunst, die Siegel, die trotz ihrer geringen Größe und der Vergänglichkeit des Materials uns heute noch erzählen von den goldenen Tagen der Hohenstaufen.

Während die Siegel Philipps von Schwaben (Abb. bei Heffner Tafel IV. Nr. 40) steif und plump sind, inaugurieren die Ottos IV. (Abb. bei Heffner Taf. V. Nr. 41) durch Schönheit, Freiheit der Auffassung und Charakteristik bereits jenen neuen Kunstweg, der unter Friedrich II. zu herrlichen Leistungen führen sollte.

Über die Siegel Friedrichs II., des sagenberühmten deutsch-orientalischen Herrschers, den das Volk im Kyffhäuser schlafen läßt, besitzen wir von Dieterich eine ganz vortreffliche Arbeit, der ich mich im folgenden fast in allen Punkten anschließe.[1]) Danach ist das erste Königssiegel von 1212 (Abb. 47) in Süddeutschland geschnitten, vielleicht im selben Atelier wie das Philipps von Schwaben, dem es ähnelt. Eine hervorragende Arbeit ist es nicht, immerhin erkennt Dieterich auch hier von Porträtzügen die sich auch auf den anderen Siegeln findende Form des Gesichtes, die niedere Stirn, die kräftigen, schwach geschwungenen Brauen, die großen runden Augen und den kleinen Mund. Trotzdem meint er, daß die Ähnlichkeit mit dem damals 18 jährigen Fürsten nur gering war und darin müssen wir ihm zustimmen, insofern sie sich eben nur auf diese sieben Merkmale beschränkt. Ob tatsächlich die Form der Augen Glauben verdient, möchte ich auch dahingestellt sein lassen, zweifellos gilt dies aber von Brauen und Mund, ein gewaltiger Fortschritt, denn nunmehr werden auch diese Partien nachweisbar individuell behandelt, wie vereinzelt der Mund früher schon seit der Karolingerzeit.

[1]) Julius Reinhard Dieterich „Das Porträt Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen". Seemanns Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. Bd. 1903. S. 246 ff. Ihr sind unsere Abbildungen Nr. 51, 52 u. 53 entnommen.

Zu meiner Freude kann ich ergänzend hinzufügen, daß auch die gerade Nase, am von uns reproduzierten Exemplar an Urkunde Nr. 606 des Münchner Reichsarchivs vom 31. Juli 1213 deutlich erkennbar, mit den übrigen Porträts übereinstimmt. Als 8. Merkmal müssen wir dann noch die Bartlosigkeit zählen.

Daß die individualisierende Fähigkeit des Künstlers im Verhältnis zu den späteren — aber auch den früheren Leistungen, soweit sie bärtig sind — nicht eben hervorragend ist, steht fest. Dasselbe gilt von der Goldbulle, von der sich in München drei Exemplare befinden, nämlich von 1232 im Raritätenselekt Nr. 42, von 1234 ebenda als Nr. 44 und, das besterhaltene von uns reproduzierte Stück, von 1232 als Nr. 43 (Abb. 48). Die Fläche ist eben sehr klein. Immerhin lassen sich die wesentlichen Züge des Königssiegels auch hier wiederfinden.

Dagegen besitzen wir im zweiten Königssiegel ein Kunstwerk ersten Ranges.



Abb. 47. 1. Königssiegel Friedrichs II. (Originalgröße).



Abb. 48. Goldbulle Kaiser Friedrichs II. (Originalgröße).

Es wurde wahrscheinlich 1215 in Aachen geschnitten, wo Friedrich sich damals aufhielt, vielleicht vom Meister des Kaiserschreins, der uns ein vortreffliches Porträt hinterließ, das wir später kennen lernen werden, und dürfte nach Dieterichs Vermutung, der ich mich vollkommen anschließen möchte, auf Grund von Porträtsitzungen, die Friedrich gewährte, gefertigt worden sein.

Diese rein technisch betrachtet ganz außerordentlich schöne Arbeit, die eine Beherrschung der Formensprache und Sicherheit in der Behandlung des Grabstichels verrät, wie wir sie erst in der Renaissance zu finden gewohnt sind, legt überdies Zeugnis von scharfer Beobachtung des Modelles ab. Es hat dieselbe Gesichtsform, wie das erste Königssiegel, eine niedere Stirn, langes, lockiges Haar, kleinen Mund, gerade Nase, spitzes Kinn, kräftige Brauen über tief liegenden Augen, deutlich sichtbare Backenknochen und — gut wahrnehmbar an den Siegeln, die an den Urkunden Nr. 616 vom 22. Dezember 1215, nach dem unsere Abbildung 49

hergestellt ist, und Nr. 620 vom 22. Oktober 1236 hängen — einen ganz kleinen Schnurrbart, der auf den späteren Siegeln verschwindet. Letztere Möglichkeit gab mir auch Herr Archivar Dr. Dieterich auf eine Anfrage hin zu. Allerdings ist das Schnurrbärtchen so schwach ausgeprägt, daß ein Übersehen leicht verständlich wird. Außerdem ist die Oberlippe vorgewölbt. Die Behandlung des Auges ist geradezu meisterhaft. Deutlich sind Augapfel, Lid und Pupille, letztere mit einer kleinen Grube, markiert, alles ganz lebendig wirkend. Endlich ist noch der schlanken Gestalt als beobachtetes Merkmal Erwähnung zu tun.



Abb. 49. Königssiegel Friedrichs II. (Originalgröße).

Mit Recht hebt Dieterich hervor, daß die Siegel anders wirken, wenn sie in hartem oder weichem Material abgedrückt sind. Auch lassen sich die Originale nicht durch die besten Reproduktionen ersetzen. Auf Grund vieler Abdrücke — z. B. des sehr guten in rotem Wachs an Urkunde Nr. 624 vom 8. Sept.



Abb. 50. Kaisersiegel Friedrichs II. (Originalgröße).



Abb. 51. Vergrößerter Ausschnitt aus Abb. 50.

1224 oder Nr. 644 vom 25. November 1219 — läßt sich ein Siegel rekonstruieren, das besser als jedes erhaltene Original sich zusammensetzt aus den am besten erhaltenen Details der einzelnen Abdrücke. Unbewußt hat sich Dieterich, sogut wie ich mir, ein solches Idealsiegel geschaffen, das auf den Leser zu übertragen leider nicht angängig ist, darum aber doch ein getreueres Porträt Friedrichs darstellt, als es sich sonst erhalten hat.

Auf alle Fälle ist das zweite Königssiegel nicht nur ein so vortreffliches Kunstwerk, daß es im damaligen Deutschland, mit Ausnahme des Oppenheimer Stadtsiegels, das wir weiter unten kennen lernen werden, kein Gegenstück besitzt — man betrachte nur die guten Proportionen, die schöne, würdevolle und doch freie Haltung des Königs, das prachtvolle mit Adlern gestickte Gewand — sondern es ist auch eine ganz vortreffliche porträtistische Leistung, würdig einer Epoche, die die Bamberger, Naumburger und Freiberger Statuen hervorbrachte. Wir können noch weiter gehen. Während alle bisherigen Porträts in den verschiedensten Techniken trotz einer größeren oder geringeren Zahl von Proträtmerkmalen und damit höherem oder geringerem Ähnlichkeitsgrade, alle samt und sonders mehr oder weniger unvollständig, ergänzungsbedürftig waren — und das ist das wesentliche Charakteristikum des ganzen in meiner Frühmittelalterlichen Porträtmalerei und diesem Werke behandelten Zeitraume — haben wir hier die ersten annähernd vollständigen Porträts vor uns. Damit weisen diese Werke bereits in die nächste Entwicklungsstufe, und wir würden hier mit diesem Höhepunkte abbrechen müssen, wenn nicht im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts in der Kleinplastik sogut wie in der Großplastik stellenweise Rückschläge eingetreten wären. Überhaupt dürften Meisterleistungen wie die vorliegenden, die jeder Zeit zur Ehre gereichen, nicht als Durchschnittsqualität angesehen werden.

Das Kaisersiegel, vortrefflich an Urkunde Nr. 664 vom Februar 1224 erhalten (Abb. 50), stimmt mit dem zweiten Königssiegel in allen wesentlichen Merkmalen überein, aber unleugbar hat Dieterich recht, daß der Kopf des älteren Siegels strenger, regelmässiger und dadurch charakteristischer ist, als der weichere, runde, mehr verschwommene dieser Arbeit von 1220. Ein Blick auf den seinem Aufsatze entnommenen vergrößerten Kopf (Abb. 51) wird das bestätigen. Allerdings ist unser neben stehend abgebildetes Exemplar besser erhalten, als eines der Dieterich vorliegenden, auch als das vergrößerte, so daß wir im Gegensatz zu ihm hier die Mundbehandlung eher für schärfer halten, als auf dem zweiten Königssiegel. Ob es in Deutschland oder in Italien geschnitten wurde, ist nicht zu ermitteln. Letzteres ist nicht unmöglich, während die Wahrscheinlichkeit für die Herstellung des herrlichen zweiten Königssiegels in Deutschland spricht.

Außer diesen Siegeln bediente sich Friedrich II. noch anderer. Das als König von Jerusalem stimmt völlig mit den vorigen überein, andere Stempel sind kleiner, wodurch der für den Kopf zur Verfügung stehende, ohnehin schon so beschränkte Raum noch mehr reduziert wird und dadurch das Bild naturgemäß an Schärfe verliert. Sie alle beweisen durch ihre große Übereinstimmung zum mindesten die Sicherheit der den Stichel führenden Hände.

Ebenso schön und charakteristisch wie das zweite Königssiegel ist das der Stadt Oppenheim, die, wie Dieterich überzeugend nachgewiesen hat, zum Dank für

die Verleihung des Stadtrechtes durch Friedrich seinen Kopf in ihr Siegel aufnahm. Es wurde zwischen 1. September 1225 und Mai 1226 angefertigt und zwar in der dortigen Gegend, wo Friedrich 1225 durchgezogen war, und liefert damit einen zwingenden Beweis für die außerordentliche Höhe der damaligen Stempelschneidekunst.

Wir geben hier am besten Dieterichs Worte wieder, wie wir auch das Siegel in Naturgröße und vergrößert — nach dem Abdruck im Großherzoglichen Staatsarchiv in Darmstadt — seinem Aufsatze entnehmen (Abb. 52 u. 53): „Kein anderes deutsches Siegel der Stauferzeit reicht auch nur annähernd an die Kunst dieses Bildners heran. Nebensachen, wie die Umrahmung und Gewandung, hat der Siegelstecher nur flüchtig behandelt, den Kopf aber hat er mit bewundernswertem Können und in großem Stile herausgearbeitet."

„Auf schlankem, kräftigen Halse, der aus einem schmächtigen Rumpf herauswächst, ruht der bedeutende Kopf. Das kräftige Oval des bartlosen Gesichts zeigt normale Verhältnisse. In langen, dichten und, wie auf dem Kaisersiegel, gelockten Strähnen fällt das Haar herab. Da das gemusterte Kronenhäubchen (pileus) straff gespannt ist, dürfen wir eine spitze Kopfform vermuten. Die Laubkrone zeigt einfache Verhältnisse. Ihre Anhänger (pendilia) hängen fast bis auf die Schulter, ihr Reif ist tief in die niedere, breite, kräftig ausladende Stirn gedrückt. Unter den mäßig gewölbten und gewulsteten Brauen schauen uns große, runde, tiefliegende Augen an. Das Gesicht erscheint, im Verhältnis zur Länge, schmäler als es ist, da die Backenknochen fast garnicht hervortreten. Die Wangen sind die eines im kräftigen Mannesalter Stehenden, voll, straff und fleischig. Besonders tief herausgearbeitet ist die Partie um Nase und Mund. Im Verein mit der Partie der Augen und dem edelgeformten, energischen Kinn gibt sie dem Antlitz sein charakteristisches Gepräge. Leider sind die aus der Siegelfläche höher hinausgetriebenen Teile, der untere Teil der Nase, die lange, spitz hervortretende Oberlippe, die etwas gewulstete Unterlippe in dem weichen Material der Siegel mehr oder minder abgeplattet und zerstört, doch können wir wenigstens aus den Resten schließen, daß die Nase lang, kräftig und gerade war, in einen scharfen Rücken spitz auslief und, wenn überhaupt, nur wenig eingesattelt war."

Dieser treffenden Charakteristik möchte ich berichtigend bzw. ergänzend hinzufügen, daß auch das zweite Königssiegel aus der straffen Spannung des Kronenhäubchen den Schluß auf spitze Kopfform gestattet. Es wäre interessant, wenn eine neue Untersuchung der im Dom zu Palermo ruhenden Leichenreste — die im 18. Jahrhundert vorgenommene achtete auf diese Fragen nicht — die Dolichocephalie des Kaisers bestätigen würde. Dann glaube ich die Backenknochen sowohl am Oppenheimer als am zweiten Königssiegel deutlich wahrzunehmen. Die Nase war nur mäßig lang und — wie ein Vergleich mehrerer intakter Abdrücke ergab — zweifellos gerade. Ob der Rücken scharf, das Ende spitz war, wage ich nicht zu entscheiden.[1])

---

[1]) Die Kapuaner Statue, als Abb. 4 von Dietrich reproduziert, und die Raumersche Gemme bestätigen, soweit man sich auf diese Porträts verlassen kann, unsere Ergebnisse, ebenso das Miniaturporträt in der Vatikanischen Handschrift von Friedrichs Falkenjagd; Abb. bei St. Beißel; Vatikanische Miniaturen. XX., B. Vgl. Dietrich S. 249.

nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen, daß ein moderner Bildhauer oder Maler ein authentisches Porträt nach ihnen, im Verein mit dem Vatikanischen Miniaturenporträt zu schaffen vermöchte. Das möge allen Künstlern gesagt sein und sie veranlassen statt ihrer Phantasie die Zügel schießen zu lassen, gegebenenfalls sich der alten Porträts als Anhaltspunkt zu bedienen.

Entwicklungsgeschichtlich bedeuten diese Siegel einen großen Fortschritt insofern sie den Beweis erbringen, daß schon damals von besonders hervorragenden Meistern in ihren glänzendsten Leistungen sowohl die Augen, als auch Mund und Innenmodellierung des Gesichtes porträtmäßig nachgebildet wurden.



Abb. 52. Friedrich II. auf dem Oppenheimer Stadtsiegel.



Abb. 53. Vergrößerter Ausschnitt des Oppenheimer Stadtsiegels.

Allein wir dürfen nicht verschweigen, daß gerade wegen der Schönheit dieser Arbeiten als Menschendarstellungen, gegen ihren ikonographischen Wert von Bezold gewichtige Bedenken erhoben werden. Daß ästhetischer und Porträtwert nicht identisch sind, haben wir häufig genug betont und Waetzold in seinem grundlegenden Werke eingehend behandelt.[1]) Weit entfernt die schönste Schöpfung, wie unser Gefühl es uns eingibt, für die ähnlichste zu halten, müssen wir im Gegenteil gerade ihr gegenüber auf der Hut sein. Und zwar erteilt uns besonders das 13. Jahrhundert, das so herrliche Idealgestalten schuf, eindringliche Warnungen.

Auf alle Fälle genügen die herrlichen Siegel, um ein vollkommenes und zutreffendes Bild dieses schönen und genialen Mannes zu rekonstruieren, und es kann

[1]) Wilhelm Waetzold „Die Kunst des Porträts“. Berlin 1908.

Bestehen diese Bedenken auch ganz zweifellos zu recht, so ist gerade den Porträts Friedrichs II. gegenüber unsere Skepsis nicht am Platze. Denn wie die vorangehende Untersuchung beweist, ist die Übereinstimmung der diversen, an verschiedenen Orten und von verschiedenen Händen verfertigten Stempel so groß, daß gar keine Rede sein kann von Idealfiguren, die durch Zufall sich ähneln. Wenn wir daher den Beginn des 13. Jahrhunderts als eine Zeit bezeichnen, in der der frühmittelalterliche Stempelschnitt gerade hinsichtlich seiner porträtistischen Leistungen für kurze Zeit und bei einzelnen Künstlern sein Zenith erklomm, so glauben wir nicht damit den Tatsachen Gewalt anzutun.

Werke, die sich an Schönheit und Porträtähnlichkeit mit den herrlichen Siegeln Friedrichs II. messen können, hat das 13. Jahrhundert bis zu seinem Ende kaum mehr hervorgebracht. Wohl aber beweisen auch die anderen Kaiser- und Königssiegel eine nicht geringe Charakterisierungsfähigkeit, die mit jeden Zweifel ausschließender Sicherheit uns die einzelnen Fürsten zu unterscheiden gestatten. Wer sich die Mühe genommen hat die Physiognomien der verschiedenen deutschen Herrscher sich einzuprägen, wird auf Grund der Siegel in der früheren Zeit alle bärtigen, in dieser überhaupt alle identifizieren können. Der Stand ist ja allerdings numerisch recht gering, aber es will doch schon viel sagen, wenn die Stempelschneider in der Porträtähnlichkeit so weit fortgeschritten waren, daß sie trotz der Kleinheit der Bildfläche überhaupt bartlose Gesichter zu treffen wußten. Daß der heutige Künstler nicht immer Grund hat geringschätzig auf jene Meister herabzublicken, lehrt u. a. die Erinnerungsmünze, die Kaiser Wilhelm II. zur 200 jährigen Wiederkehr der Erhebung Preußens zum Königtum prägen ließ. Die Bildfläche enthält den Kopf des Kaisers und das bartlose Gesicht seines Ahns Friedrich Wilhelms I. Allgemein nahm der harmlose Beschauer an, es handele sich um eine Darstellung des kaiserlichen Ehepaares.

Als Beweis für unsere Worte sei das Königssiegel von Richard von Cornwallis vom Jahre 1257 nach einem Abguß von dem im Münchner Hausarchiv befindlichen Originale abgebildet (Abb. 54). Ein anderes Siegel des Königs vom Jahre 1268, im Archiv zu Brüssel, reproduziert Heffner auf Tafel VII als Nr. 57. Der flüchtigste Beobachter wird die außerordentlichen Unterschiede in der Gesichtsbildung dieses Herrschers mit allen vorigen sofort wahrnehmen und mir bestätigen, daß es nicht eben leicht ist Leuten, die angesichts solcher charakteristischer Porträts noch von einem „Typus“ reden, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aus welchem Grunde Bezold die Porträtmäßigkeit dieses Siegels bezweifelt, ist mir unbekannt. Vielleicht schließt er es aus dem zweifellos summarisch behandelten Gesicht, dem liebevolle Modellierung fehlt.

Noch durch etwas anderes ist dieses Siegel Richards, genau so wie das in der Physiognomie grundverschiedene, überaus charakteristische bei Heffner auf Tafel VI als Nr. 56 nach einem Lütticher Originale abgebildete herrliche Siegel Wilhelms von Holland, außerordentlich bemerkenswert: wir haben in beiden Arbeiten die ersten rein gotischen Erzeugnisse zu erblicken. Daß sie im Westen des Reiches entstanden, während die der nachfolgenden Herrscher noch bei dem romanischen Stil verharrten, beweist sowohl die kulturelle Überlegenheit

dieser Landesteile, als auch den großen Einfluß, den die Nachbarschaft des kulturspendenden Frankreichs ausübte.

Während, wie oben bemerkt, die Porträtsiegel Friedrichs II. bereits einer höheren Entwicklungsstufe, nämlich der des relativ vollständigen Porträts angehören oder sich ihr doch wenigstens stark nähern, insofern die besten Arbeiten keine Gesichtspartie schablonenhaft behandeln, müssen wir die Mehrzahl der übrigen Siegel des 13. Jahrhunderts noch der früheren Stufe zuzählen, und können ihnen weder technisch einen höheren Rang zuerkennen wie etwa denen Friedrichs I., noch mehr Porträtmerkmale konstatieren als bei diesen oder sogar bei den Siegeln



Abb. 54. König Richard von Cornwallis (Originalgröße).

Konrads II. und Heinrichs III. Letzteres hat allerdings lediglich darin seine Begründung, daß es sich hier ausschließlich um bartlose Gesichter handelt. Auf den besten von ihnen ist es aber sicherlich dem Künstler gelungen, nicht nur die genaue Form des Gesichtes mit allen wesentlichen Erweiterungen und Kurven zu treffen — die Falten beschränken sich allerdings lediglich auf die markantesten etwa an den Seiten der Nase, ohne jemals die um Augen und Mund zu berücksichtigen —, sondern auch neben Frisur, Nasenform, Form der Stirn, Lage der Augen usw., die individuelle Gestalt des Mundes, vielleicht sogar — etwa bei Friedrich II., aber auch bei anderen — auch die der Augen. Zudem sind sie freier in der Haltung, richtiger in der Gewandung und in der Proportion als selbst die besten Erzeugnisse des 12. Jahrhunderts.

Während die Siegel von König Wilhelm von Holland (1247—56), sowie von Richard von Cornwallis bereits in entwickelter zierlicher Gothik ausgeführt sind, sind die Rudolfs von Habsburg (1273—91) wieder romanisch, und erst mit dessen direktem Nachfolger Adolf von Nassau (1292—98) hat endgültig die Gothik auf diesem Gebiete gesiegt.

Bekanntlich wurden alle Typare nach dem Tode des Fürsten, um jeden Mißbrauch unmöglich zu machen, feierlich vernichtet, so daß sich keine Originale aus dem frühen Mittelalter erhalten haben. Eines jedoch besitzen wir und zwar von Rudolf von Habsburg, das älteste überhaupt existierende. Julius von Schlosser hat es eingehend beschrieben und abgebildet[1]), und ihm folgen wir nachstehend unter gleichzeitiger Wiedergabe seiner Abbildung (Abb. 55).

Ein Baumeister fand das Typar 1815 in Verona beim Umbau eines Hauses und stiftete lange danach dieses hochinteressante Unikum in das k. k. Münz- und Antikenkabinett nach Wien, wo es sich noch heute befindet. Seine Echtheit ist über jeden Zweifel erhaben, deshalb gewährt es uns einen guten Einblick in die Technik des romanischen Stempelschneiders.

Das Typar ist aus reiner Gelbbronze in einem Stück gegossen, mit dem Stichel gearbeitet und überpoliert. Doch hat sich der Stempelschneider die großen, tief hineingehenden Umrisse der Figur augenscheinlich vorgegossen und das feinere Detail dann nachgeschnitten. Das Relief ist tief, die Technik vorzüglich. Außerdem ist aber das Stück deshalb noch hochinteressant, weil wir durch ein dem Künstler untergelaufenes Versehen einen tiefen Blick in die mittelalterliche Graveurtechnik tun. „Er hat nämlich den linken Arm, welcher den Reichsapfel hält, ursprünglich zu tief angesetzt, korrigierte dann diesen Fehler, indem er die Stelle verlötete oder verklopfte und den Arm höher hinauf noch einmal schnitt. Das Metall ist jedoch im Laufe der Zeiten ausgefallen, und die durch Meißelschläge — behufs größerer Haltbarkeit des eingesetzten Metallstückes — rauh gemachte Vertiefung zeigt uns das Pentimento ganz deutlich. Das geschilderte Verfahren, verfehlte Stellen zu bessern, ist, wie mir Fachmänner versichern, bei Graveuren und Stempelschneidern noch heute in Gebrauch.“ Unsere Abbildung nach dem Abguß läßt die korrigierte Stelle deutlich erkennen.

Besonders charakteristisch ist dieses Siegel Rudolfs so wenig wie die drei anderen, wenn es auch — was in dieser Zeit selbstverständlich ist — durchaus zur Identifizierung des Königs genügt. Sollte das Typar in Österreich geschnitten sein, dann zeigt es von einer gewissen Rückständigkeit im Porträt, wenigstens gegenüber dem Westen des Reiches. Das geht auch aus einem Vergleich mit dem „sehr schön und kräftig“ gearbeiteten, ganz außerordentlich lebensvollen bei Heffner Tafel VII Nr. 63 abgebildeten Siegel Adolfs von Nassau hervor. Mit dieser Arbeit, die jedem modernen Stempelschneider Ehre machen würde, hat die Gotik endgültig gesiegt, mit ihr befinden wir uns daher am Ende unseres in diesem Bande zu bewältigenden Zeitraumes.

---

[1]) „Typare und Bullen“. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Verlag von Tempsky in Wien, XIII. Bd. 1892. S. 37 ff. Unsere Abb. ist nach Tafel II angefertigt.

Werfen wir nun noch einen kurzen Blick auf die Bischofssiegel. Es ist klar, daß die Verschiedenwertigkeit hier viel größer ist als bei den Siegeln der Kaiser und Könige. Konnte der Kaiser denjenigen Stempelschneider seines weiten Reiches beauftragen, der ihm der tüchtigste zu sein schien, so war der Territorialherr mehr oder weniger auf die Kräfte seines Sprengels oder Herzogtums angewiesen. Lag es in einer Gegend, die, wie der Niederrhein, durch hervorragende Meister sich hervortat, dann waren naturgemäß auch die Siegel besser, als in einem weniger hochstehenden Landstrich. Kurz: die Verschiedenwertigkeit dieser Arbeiten ist bedeutend größer, als dies bei den Siegeln der Reichskanzlei der Fall ist. Besonders kleine Territorialherren besaßen noch manchmal Stempel, die an Kunst- und Porträtwert kaum den bescheidensten Anforderungen genügten.



Abb. 55. Typar König Rudolfs von Habsburg (Originalgröße).

Dazu kommt noch die Schwierigkeit, hier durch Vergleich den Ähnlichkeitsgehalt festzustellen. Da nicht nur weniger Abdrücke existieren, d. h. die Wahrscheinlichkeit, einen intakten zu finden, weit geringer ist als bei den Königssiegeln, sondern auch anderes Vergleichsmaterial, Miniaturen, Statuen, Treibarbeiten usw. usw. seltener ist, als bei den Königen, so werden wir uns hier kurz fassen können: Es besteht keinerlei Veranlassung zur Annahme, daß die Siegel der Territorialherren an Porträtwert oder Schönheit denen der Reichskanzlei überlegen gewesen seien, wohl aber existieren sehr viele minderwertige Arbeiten. Im allgemeinen ist aber die Entwicklung, soweit es sich zurzeit überblicken läßt — eine endgültige Lösung setzt die Herausgabe sämtlicher deutscher Siegel voraus — der der Königssiegel analog gewesen:

Seit Beginn des 12. Jahrhunderts größere Schönheit und Zierlichkeit, seit Anfang des 13. Jahrhunderts vereinzelt auch größere Porträtmäßigkeit, insofern es jetzt gelingt, auch die bartlosen Gesichter häufig gut zu differenzieren. Im allgemeinen liegt der Fortschritt gegenüber dem 11. Jahrhundert aber mehr nach der ästhetischen als der ikonographischen Seite.

Wenn wir beim Zählen der Porträtmerkmale finden, daß das bartlose Gesicht, trotz größerer Meisterschaft des Künstlers, an Zahl weniger aufweist, als das bärtige, wäre es irrtümlich, daraus auf einen Rückgang der Porträtfähigkeit zu schließen. Denn die Feinheiten in Kontur und Innenzeichnung lassen sich in Zahlen nicht so ausdrücken, wie etwa die Form des Bartes, der Haarschnitt usw. Deshalb werden wir Leistungen dieser unbärtigen Zeit eine höhere Naturwahrheit zuerkennen müssen, als denen der Vergangenheit, selbst wenn der gezählten Merkmale weniger wären, nur präzisieren läßt sich der Fortschritt nicht in exakter Weise.

Auch bei den Bischofssiegeln läßt sich seit dem 12. Jahrhundert, wie wir sahen, größere Zierlichkeit bei gleichbleibender Porträtfähigkeit feststellen, wozu im 13. Jahrhundert eine größere Freiheit der Auffassung und vereinzelt auch größere Ähnlichkeit hinzutritt. So ist z. B. das bei Ewald auf Tafel 15 Nr. 3 abgebildete Siegel des Erzbischofs Dietrich I. von Köln (1208—1212) bemerkenswert durch seine Lebendigkeit, insofern das Gesicht durch die halbe Profilstellung die alte Frontalität durchbricht. Im allgemeinen läßt sich aber eine große Ungleichwertigkeit dieser Erzeugnisse nicht verkennen, so daß wohl sicher manchmal Goldschmiede herangezogen wurden, die in dieser Technik wenig bewandert waren. Das müssen wir ja überhaupt festhalten, es gilt von den Siegeln fast so sehr wie von den Porträtminiaturen: neben hervorragenden Leistungen kommen fast unmittelbar recht minderwertige vor, z. B. neben dem zweiten Königssiegel Friedrichs II. das erste, so daß alles, was wir rühmendes sagten, in erster Linie nur für die besten Schöpfungen ihrer Zeit Gültigkeit beanspruchen kann. Haben wir also hinsichtlich des Stiles und des Ähnlichkeitsgrades die verschiedenen Jahrhunderte im großen ganzen sicherlich richtig charakterisiert, so soll doch nicht verschwiegen werden, daß individuelle und lokale Unterschiede eine nicht geringe Rolle spielen. Diese Feststellung, die wir ja auch in der Malerei machen konnten, lehrt, daß das Mittelalter keineswegs die kulturelle oder künstlerische Einheit bildete, wie man gemeinhin annimmt. Vielleicht waren die lokalen Differenzen, trotz des nicht geringen Verkehrs, größer als heute. Leider ist hier nicht der Ort, den Gedanken fortzuführen.

Als ikonographische Dokumente stehen die Siegel zweifellos an erster Stelle, nur diejenigen Miniaturen, die nachweisbar von Malern angefertigt wurden, die den Dargestellten genau kannten, können mit ihnen wetteifern. Werfen wir in einem solchen Falle — wo also bei Siegeln nicht vorkommende Bildnismäßigkeit ausgeschlossen ist — die Frage auf, wem größerer Porträtwert zuzuerkennen ist, dem Siegel oder der guten Miniatur, so werden wir sie etwa folgendermaßen beantworten können: infolge der erhabenen Arbeit des Siegels, die als Realität geben kann, was die Miniatur andeuten muß, ist dort die Form zuverlässiger als in der reinen Flächenkunst. Dafür fehlt aber die Farbe. Deshalb werden wir zwar zugeben, daß in der Regel das Siegel an Porträtwert überlegen ist —

denn Hauptträger der Ähnlichkeit ist die Form — wir werden aber die besten Miniaturen als außerordentlich wertvolle Ergänzungen nicht nur gelten lassen, sondern sogar noch über die Siegel stellen. Man denke hierbei etwa an die Münchner Porträts Heinrichs II. oder ähnliche Meisterwerke. Im 13. Jahrhundert ist die Überlegenheit des Durchschnitts der Siegel über den Durchschnitt der Miniaturen unverkennbar. Was endlich die Gemmen bezw. Kameen betrifft, so ist deren Zahl viel zu gering, um ihnen für unsere Zwecke Bedeutung beizumessen. Ist mir doch außer der Lothargemme lediglich noch eine Onyxkamee mit dem Bilde eines Königs bekannt. Wen sie darstellt, vermag ich nach der Abbildung[1]) umso weniger zu entscheiden, als es sich hier auch um einen böhmischen König handeln kann. Die Technik der Ausführung ist vortrefflich. Das Bild ist reliefartig geschnitzt und hebt sich braun vom weißen Hintergrunde ab.

[1]) Abb. bei Podlaha „Der Domschatz in Prag", S. 38, Text S. 42. Die Kamee, ins X. oder XI. Jahrhundert datiert, befindet sich am goldenen Reliquienkreuz, Inventar Nr. 97 des Prager Domschatzes.



Das Porträt auf Münzen bis zum Ende unserer Periode.

Nach dem Untergange der antiken Welt behalf man sich zunächst mit römischen Münzen, doch haben schon die Ostgoten in Italien eigene Stücke in allen drei Metallen hergestellt, wie denn überhaupt die ersten Münzen deutscher Herrscher in Italien geschlagen wurden. Daß die besten von ihnen durchaus römischen Charakter aufweisen, liegt auf der Hand, andererseits sei nicht unterlassen, auf einen relativ schönen Porträtkopf Theoderichs des Großen[1]) hinzuweisen, also auf ein Werk, das nicht einfach kopiert werden konnte, sondern selbständige Beobachtung voraussetzte. Auch vandalischer Münzen mit recht gutem Gepräge sei hier gedacht.[2]) Da aber diese Erzeugnisse, wofern sie nicht römischen Händen ihre Entstehung verdanken, doch durchaus römischen Geist atmen, der sich je mehr verflüchtigt, je weiter wir uns zeitlich und örtlich von der antiken Welt und ihrem Zentrum entfernen, so möge dieser kurze Blick genügen. Ohne uns ängstlich an geographische Grenzen zu halten, wollen wir doch im wesentlichen unser Augenmerk nur auf die autochtone germanische Kultur beschränken, die sich in Gebieten abspielte, die auch heute noch von deutschsprechender Bevölkerung besiedelt sind; deshalb kommen für uns fast nur die Länder nördlich der Alpen in Betracht.

In diesen Gebieten hatte sich erst spät das Bedürfnis nach Metallgeld entwickelt: man lebte in naturalwirtschaftlichen Verhältnissen und betrachtete Münzen mehr als Schmuckstücke und Wertobjekte, denn als Umlaufs- und Zahlungsmittel. Zudem war der Vorrat an antiken Münzen sehr groß und wurde durch Nachprägungen ergänzt. Erst der Franke Theodebert (534—547) prägte eigenes Geld mit Porträtkopf, und zwar in Gold, wie überhaupt die Goldwährung bis zum Ende der Merovinger und Langobarden bestehen blieb.[3])

Im eigentlichen Deutschland begann die Münzprägung, entsprechend dem Verlauf der deutschen Kultur von Westen nach Osten, in den Rheingegenden und zwar unter dem vorgenannten Theodebert I. Das Brustbild, das dieser Herrscher auf seinen Kölner Solidus[4]) setzte, läßt noch deutlich antike Beeinflussung erkennen. Es zeigt ihn bartlos und mit langen Haaren und wird wohl in diesen

---

[1]) Abb. bei Hermann Dannenberg, „Grundzüge der Münzkunde". Webers illustrierte Katechismen Nr. 131. 2. Aufl. Leipzig 1899. Taf. VI, Nr. 43. S. 168 ff. ist obenstehend benutzt.

[2]) Ebenda Taf. VI. Nr. 42.

[3]) Die Münzen der Merovinger sind in dem grundlegenden fünfbändigen Werk von A. de Belfort „Description générale des monnaies Mérovingiennes", Paris 1892—1895, erschöpfend behandelt.

[4]) Abb. bei Henne am Rhyn, „Kulturgeschichte des deutschen Volkes". 2. Aufl. I. Bd. S. 89. Nr. 1.

Merkmalen porträtmäßig sein; während die Nachprägungen römischer Münzen unter den ersten Merovingern häufig recht gut waren, ist in der Folgezeit die größte Mehrzahl der merovingischen Münzen von nicht zu überbietender Roheit und läßt kaum menschliche Züge erkennen, denn unter den Nachfolgern Chlodwigs wurde das Regal an Private verpachtet, denen es nur um Billigkeit zu tun war.

So wurden die merovingischen Münzen zumeist immer roher und lassen, wofern man überhaupt von Porträts auf einzelnen von ihnen sprechen will, im Maximum nur die beiden Merkmale der Bartlosigkeit und des langen Haupthaares erkennen,[1]) wenn sich auch allerdings z. B. auf einem Denar Dagoberts oder einem anderen Chlodwigs noch anscheinend ziemlich charakteristische Köpfe finden, die ein Fortbestehen der römischen Kunstfertigkeit bezeugen. Daneben bilden allerdings Prägungen von kaum zu überbietender Roheit nahezu die Regel, so daß zweifellos der Tiefstand in dieser Kunst in das 6.—8. Jahrhundert fällt. Mit Rücksicht auf den außerdeutschen Entstehungsort und auf das Fehlen von Vergleichsmaterial — die Unterschiede in den einzelnen Physiognomien können ebensogut auf verschiedene Künstlerindividualitäten, wie auf Differenzen in der Gesichtsbildung der dargestellten Personen zurückgeführt werden — mögen diese Andeutungen genügen.

Die Karolinger haben fast ausnahmslos auf Köpfe verzichtet, immerhin sind einige Münzen von Karl dem Großen erhalten, die, soweit sie nicht möglichst genaue Kopien römischer Vorlagen sind, ihn bartlos[2]) oder mit Schnurrbart[3]) zeigen, also im letzteren Falle Porträtabsicht vermuten lassen; wissen wir doch aus Einhard recht gut, wie der Kaiser aussah, so vor allem, daß er Schnurrbart trug. Hier von Münzporträts zu sprechen, ist aber nicht angängig, da wir nur im besten Falle das eine Merkmal des Schnurrbartes nachweisen können. Die manchmal relativ gute Technik lehrt, daß auch in der Stempelschneidekunst mit seinem und seiner Nachfolger Regiment neue Kräfte sich regten. Vor allem hob sich die Kunstübung dadurch, daß er die Münzprägung als königliches Regal auf die Pfalzen beschränkte.

Auch die Erzeugnisse Ludwigs des Frommen können im allgemeinen keinen Porträtwert beanspruchen, denn die mir bekannten Stücke[4]) sind bartlos, während

---

[1]) Beide sind beobachtet bzw. entsprechen den Tatsachen. Im übrigen ist die Porträtabsicht keineswegs auf den mittelalterlichen Münzen immer vorauszusetzen, vielmehr gilt hier — worauf wir noch eingehend zurückkommen werden — in erhöhtem Maße das bei den Miniaturen gesagte, daß nämlich räumliche Trennung von der Verpflichtung authentischer Treue entbindet. Über karolingische Münzen vgl. Maurice Prou „Les monnaies Carolingiennes" Paris 1896.

[2]) Henne am Rhyn Taf. bei S. 210, Nr. 1 und 2.

[3]) Ebenda Nr. 3 und auf der Trierer Münze im kgl. Münzkabinett zu Berlin, einem ziemlich rohen und antikisierenden Stück. Abb. bei L. Stacke „Deutsche Geschichte". I. 2. Bd. S. 196.

[4]) Henne am Rhyn Taf. bei S. 210 Nr. 6 und 7, eine antikisierende, ganz gute Münze von Duurenstadt am Rhein, abgeb. bei Stacke I. 2, S. 206. Sehr schön ist die Goldmünze, Prou Pl. XXIII Nr. 1070 von unbekannter Münzstätte; Porträtwert besitzt sie kaum, wenigstens ist sie bis auf den Schnurrbart durchaus im römischen Geiste gehalten; bärtig scheint nur ein Denar von Dorstette zu sein, Prou Nr. 63, von dem ein gut erhaltenes Exemplar sich im kgl. Münzkabinett in München befindet. Sollte der in römischem Typus gehaltene Kopf wirklich bärtig sein, so bestände die Möglichkeit der Kopie einer bärtigen römischen Münze; keinesfalls sind wir gezwungen, in dieser Prägung ein Porträt zu sehen.

uns Thegan überliefert hat, daß der Kaiser Vollbart trug, nur ein Exemplar im Münchner Münzkabinett kann durch seine Bärtigkeit und Ähnlichkeit mit dem Siegel eventuell ikonographischen Wert beanspruchen. Die Annahme aber, er habe zuerst sein Gesicht glatt rasiert, scheint willkürlich zu sein, mit Rücksicht auf die in den späteren Jahrhunderten noch beweisbare Tatsache, daß Kaisermünzen ohne jede Porträtabsicht geschlagen wurden. Immerhin ist bemerkenswert, daß die Prägestätten, die sich bisher in Deutschland auf die Rheingegenden beschränkten, durch Errichtung einer Münze in Regensburg nun auch im Inneren Deutschlands heimisch wurden. Unter den letzten Karolingern scheinen überhaupt keine Köpfe auf Münzen Verwendung gefunden zu haben.

Erst bei Otto I., dem Großen (936—973), finden wir wieder Köpfe und zwar scheinen hier auch Porträtversuche vorzuliegen. Die beiden Straßburger Münzen, die Dannenberg unter Nr. 906, 929 und 930[1]) beschreibt und abbildet, desgleichen Nr. 1155, deren Prägort unbestimmt ist, zeigen ihn nämlich mit Vollbart, den er, wie wir aus Widukind wissen und Siegel wie Elfenbein bestätigen, trug. Daneben ist allerdings eine ganze Reihe von Stücken zu nennen, die, wiewohl sogar in derselben Prägstätte entstanden, doch keinerlei Porträtwert beanspruchen können. Diese befremdende Erscheinung ist charakteristisch für das ganze frühe Mittelalter und zwingt uns, sie näher ins Auge zu fassen.

Dannenberg, dessen grundlegendes Werk dank der vielen und guten, wenn auch nicht mechanisch hergestellten und daher für uns zu ungenauen Abbildungen Nachprüfung gestattet und mit dessen Ausführungen ich mich daher, soweit ich sie nachstehend wiedergebe, vollständig identifiziere, schreibt darüber: „Aber in allen Fällen dürfen wir nicht immer Porträtähnlichkeit erwarten, auch nicht einmal eine solche, wie sie der Stempelschneider zu gewähren imstande war. Dies beweisen namentlich zwei gleichartige Kölner Denare Ottos III. mit Königtitel, von denen der eine den höchstens 15jährigen Königsjüngling alt und bärtig, der andere ihn richtiger unbärtig und mit ganz jugendlichen Zügen, fast als Kind, vorstellt. Diese Tatsache steht durchaus im Einklange mit dem, was auch andere Mittelaltermünzen uns lehren, es sei nur erinnert an die von Barbarossa, welche sämtlich den Kaiser ohne den Bart zeigen, dem er doch seinen Beinamen verdankt. Man hat das oft verkannt, und hat aus den Gesichtszügen ebenso wie aus anderen trügerischen Merkmalen zu viel herleiten wollen; es ist dabei große Vorsicht nötig, wenn man nicht in Irrtümer geraten will.“ [2])

Wir können die Frage der Porträtähnlichkeit auf Münzen etwa folgendermaßen lösen: zunächst war in außerordentlich vielen Fällen der Dargestellte dem Stempelschneider überhaupt nicht bekannt, so daß schon aus diesem Grunde ein Porträt weder erstrebt noch erreicht werden konnte. Dann müssen wir beachten, daß die Münze nicht durch den Kaiserkopf, sondern durch den kaiserlichen oder münzherr-

---

[1]) Hermann Dannenberg „Die deutschen Münzen der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit“ 5 Bde.; wo hinfort Dannenberg und eine Nummer genannt ist, ist ein für allemal dieses Werk gemeint.

[2]) „Die deutschen Münzen“. S. 19 f. und II. Bd. S. 514. Da die Seitenzahl der Bände durchlaufend numeriert ist, wird hinfort die Nummer des Bandes nicht angegeben.

lichen Namen Zahlungsmittel wurde, so daß es an sich für diesen Zweck ganz belanglos war, ob überhaupt ein Kaiserkopf darauf abgebildet war und wenn, ob ein solcher irgendwelche Ähnlichkeit mit dem Träger der Krone hatte. Dann waren die Stempelschneider, denen gegenüber zweifellos die Nachfrage ganz ungeheuer das Angebot überstieg, zumeist künstlerisch ganz ungebildete Leute, die zudem, wie sich aus ihren Werken oft beweisen läßt, häufig wechselten. Endlich ließ die sehr häufig erforderliche Erneuerung des Prägestempels nur in seltenen Fällen zu, daß auf dessen Herstellung jene Sorgfalt verwendet wurde, die wir heute zu fordern gewohnt sind und in denen die Griechen und die Renaissance Unerreichtes leistete.[1])

Aus allen diesen Gründen, die nicht nur vom selben Herrscher, sondern auch in derselben Münzstätte die allerverschiedensten Köpfe entstehen ließen, wäre es ein verhängnisvoller Irrtum, wollte man ohne weiteres aus Münzen irgend etwas für die wirkliche Erscheinung des Dargestellten oder — worauf es ja uns hier ankommt — für die Porträtfähigkeit der Zeit folgern. Vielmehr haben wir nur dann ein Recht, die Münze als ikonographisches Dokument zu betrachten, wenn aus anderen Faktoren — Übereinstimmung mit literarischen Notizen, Siegeln und beglaubigten Miniaturen usw. — zur Evidenz hervorgeht, daß Porträtabsicht bestand. Das Mißtrauen gegen Münzen muß also viel größer sein, als das gegen Miniaturen — die sich doch oft in Werken finden, die dem Abgebildeten geschenkt wurden und an dessen Wohnort entstanden — oder gegen andere gleichzeitige porträtistische Leistungen. Deshalb kommt den Münzen nur ein minimaler, accessorischer ikonographischer Wert zu.

Wollte man nun aus diesen Erwägungen folgern, daß den Münzbildern überhaupt kein Porträtwert beizumessen ist, so wäre das doch ein Irrtum. Denn abgesehen davon, daß sich neben Werken von kaum mehr zu überbietender Roheit auch von hervorragender Künstlerschaft zeugende — wenn auch ganz vereinzelt — finden, so daß wir keinerlei Berechtigung haben, am Können zu zweifeln, wofern nur das Wollen nachweisbar ist, finden sich tatsächlich Stücke, die in erstaunlichem Maße mit literarischen Nachrichten und beglaubigten Porträts übereinstimmen. Wir haben hier eben wieder einmal eine Sachlage vor uns, deren Klärung nur möglich ist auf Grund gewissenhaftesten Detailstudiums und eingehender Würdigung aller in Betracht kommender Faktoren, das sind: Entstehungszeit und Ort, Bekanntschaft des Stempelschneiders mit dem Dargestellten, seine künstlerische Reife, und endlich, als wichtigstes — neben der unwiderleglich festzustellenden Porträtabsicht — Übereinstimmung mit beglaubigten Porträts.

Erst wenn wir alle diese Faktoren berücksichtigen und uns stets vor Augen halten, daß der erste Zweck des auf den Münzen abgebildeten Kopfes keineswegs

[1]) Die Münzstätten konnten ihr Regal nur dann nutzbar machen, wenn sie von Zeit zu Zeit das kursierende Geld verwarfen und zwangen, das alte Geld gegen neues umzutauschen. Da die neue Münze sich von der alten deutlich unterscheiden mußte, entstand eine starke Nachfrage nach neuen Stempeln, die zudem im Gebrauch schnell abgenutzt wurden. Vgl. Julius Cahn „Die deutsche Stempelschneidekunst im Mittelalter" Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M., 1903. S. 216. — Die Studie wurde von mir wiederholt herangezogen.

der ist, ein Porträt zu liefern, sondern symbolisch auf den Münzherrn hinzuweisen, erst dann werden wir die nachstehenden Erörterungen verstehen.

Unter Otto I. treten also die ersten Münzen mit Bildnissen bzw. schüchternen Porträtversuchen auf und zwar Prägungen, die nicht an die karolingisch-römische Tradition anknüpfen, sondern als deutsch mit Recht bezeichnet werden können. Das ist insofern sehr wichtig, als wir hier an den Münzen die Möglichkeit haben, die Entwicklung des relativ unbeeinflußten deutschen Wirklichkeitssinnes zu beobachten, während wir sahen, daß im Gegensatz dazu in der Porträtmalerei, selbst in den minderwertigsten Produkten doch immer noch ein Hauch antiken Geistes nachweisbar war. Das ist aber auch der Grund dafür, daß ungefähr zur selben Zeit, als in den Porträtminiaturen eines Otto III. bereits ganz respektable, ja teilweise im ganzen frühen Mittelalter nicht mehr übertroffene Schöpfungen entstanden, in der Prägekunst uns die rohesten Versuche begegnen. So kommt es auch, daß wir im besten Falle das eine Merkmal der Bärtigkeit bei denjenigen Ottonischen Münzen, die wir als Porträts gelten lassen wollen, konstatieren können. Und auch hier sind wir gegen den Einwurf, die Bärtigkeit sei vielleicht zufällig, nicht in der Lage, mit Beweisen zu antworten. Gerade so bleibt das unter Otto II. und Otto III., unter denen sich nur die Prägestätten vermehren, insofern zu Straßburg, Regensburg, Salzburg, Augsburg, Metz, Köln, Trier, Verdun, Huy, Basel, Chur, Zürich, Breisach und ev. Speier, noch Worms, Würzburg, Magdeburg, Halberstadt, Quedlinburg, Hildesheim, Remagen, Deventer, Dortmund, Andernach, Toul, Lüttich und Konstanz[1]) hinzukommen. Dieser gesteigerten Prägetätigkeit, die mit der zunehmenden Verwendung von Köpfen an Stelle von Schrift, oder — wie auf den Wendenpfennigen — von Ringeln und Strichen Hand in Hand geht, entspricht aber keine zunehmende Porträtfähigkeit. Die wenigen Bischöfe, die damals schon Münzrecht ausübten, setzten ihren Kopf noch nicht auf die Geldstücke. Überhaupt ist nach Danneberg, dem ich in allen wesentlichen Angaben hier folge, da ich zu keinen abweichenden Resultaten gelangte, numismatisch unser Vaterland — von Bayern und Friesland abgesehen — noch bis zu den Zeiten der Hohenstaufen ein ziemlich einheitliches Ganzes, so daß erst die im 12. Jahrhundert auftretenden Fabrikunterschiede eine Sonderung nach Provinzen gebieten würden. Da wir hier aber keine Münzgeschichte schreiben wollen, so haben unwesentliche lokale Unterschiede für uns keinerlei Bedeutung, sie würden im Gegenteil die klare Zeichnung des Bildes verwischen.

Hier sei eine prinzipielle Bemerkung gestattet, die doppelt notwendig ist in unserer Zeit zunehmenden Spezialistentums. Detailuntersuchungen, deren Wert nur der Laie verkennen kann, haben ganz ausschließlich die Bedeutung der Vorarbeit für die zusammenfassende Synthese, für sich genommen sind sie von hohem Standpunkt aus Rohmaterial, das erst behauen werden muß, um in dem Bau verwandt werden zu können. Der Spezialist ist nur Handlanger des philosophierenden Darstellers. Deshalb ist es meines Erachtens durchaus fehlerhaft, durch Eingehen auf

---

[1]) Diese aus Danneberg „Münzkunde" S. 177 f. und „Deutsche Münzen" entnommene Zusammenstellung beansprucht durchaus nicht Vollständigkeit, die auf Grund der genannten Werke außerordentlich leicht zu erreichen wäre, sondern hat nur den Zweck, auch äußerlich auf die gesteigerte Prägetätigkeit hinzuweisen.

Details einerseits zwar mit Belesenheit oder Sachkenntnis zu prunken, andererseits aber das Bild zu verwischen. Man hat als Forscher natürlich die Aufgabe, sich mit eisernem Fleiß in jede Einzelheit zu vertiefen, aber man würde schülerhaft handeln, wollte man in der Darstellung diese Materialsammlung irgendwie sich vordrängen lassen. Der Fachmann merkt sofort, ob der Autor aus dem Vollen schöpft oder ob er schwefelt, für gewisse Philologen und Detailkrämer zu schreiben ist aber nicht Endziel der Darstellung, sondern nur eine schwächliche Auskunft für solche, denen der Überblick fehlt, die vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen. Deshalb darf auf lokale Differenzen ebenso wie auf individuelle Variationen nur da Rücksicht genommen werden, wo sie dem Wesen nach von der angegebenen Entwicklung abweichen, bzw. wo an einem Orte oder von einer Hand Werke entstehen, die aus dem Rahmen herauszufallen scheinen. Denn nicht Auflösung in zahllose Bäche und Rinnsale gilt es bei der wissenschaftlichen Darstellung, sondern gerade im Gegenteil Zusammenfassung in einen Strom; der Differenzierung muß die Integrierung entgegengesetzt werden, ja, in der Darstellung hat nur die letztere Berechtigung. Sonst müßte als ideales Ziel auf unserem Gebiete nicht nur die Geschichte des Porträts auf Münzen, sondern in bestimmten Prägstätten und in diesen wieder von bestimmten Stempelschneidern erscheinen. Endlich könnte man jede einzelne Münze monographisch behandeln. Wie ich aber meine Aufgabe auffasse, ist das ideale Ziel möglichst prägnante Hervorhebung des Charakteristischen, Gemeinsamen. Nicht zwei Gegenstände existieren in der realen Welt, die genau gleich wären; solche sind der ausschließliche Besitz der Gedankenwelt des Mathematikers und abstrakten Denkers. Deshalb ist es Aufgabe der Wissenschaft, das Gemeinsame, womöglich das Gesetzmäßige, aufzudecken, zu vereinfachen, zu steigern, nicht aber zu zerkrümeln.

Es scheint nicht überflüssig, wenn ein Autor, dem mangelnde Detailkenntnis noch nicht vorgeworfen wurde, auf zusammenfassende Darstellungen als Ideal hinweist.

Der Porträtwert der Ottonischen Münzen beschränkt sich also, wie gesagt, auf das eine einzige Merkmal der Bärtigkeit. Immerhin ist bei Otto III. insofern ein kleiner Fortschritt zu bemerken, als bei ihm die bartlosen — also in diesem Punkte richtigen — Bilder die Regel bilden, während wir bei Otto I. nur vier bärtige aufführen konnten. Nur 339, eine Kölner, und 560, eine Deventer Prägung, sind bei Otto III. bärtig, während die Bartlosigkeit der anderen beweist, daß man wenigstens vom Hörensagen wußte, daß ein Jüngling auf dem Throne saß. In Lüttich (192 und 193), Huy (223 und 224, letzteres eine auffallend schöne Münze, die den Kopf des Kaisers geradezu klassisch wiedergibt), Maestrich (239, ebenfalls gut), Viset (267), Köln (338, 340 und 341), Würzburg (856a auf Tafel 106, ein unglaublich rohes Stück), Straßburg (934—943, davon 938 recht gut, 936 mit kleinem Schnurrbart) und Villingen (954, mit abschreckend häßlichen Negerzügen) berücksichtigte man des jugendlichen Herrschers Bartlosigkeit, um die bemerkenswertesten Prägungen zu nennen, denen noch die außerordentlich zahlreichen Adelheitmünzen anzureihen wären.[1]) Es mag

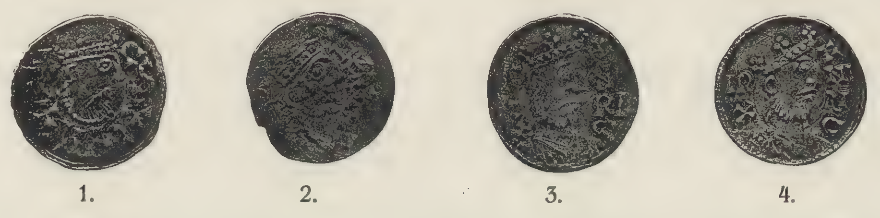
[1]) Über Adelheitmünzen vgl. Dannenberg S. 450 ff., 832 ff. und 958 ff. Dagegen Menadier „Deutsche Münzen". Berlin, 1895. S. 170 ff. Für unsere Zwecke ist die Frage bedeutungslos.

ja sein, daß das schöne Stück von Huy (224) mehr Porträtzüge aufweist, doch wage ich es nicht, aus dieser einen Schwalbe Schlüsse zu ziehen. Viel wahrscheinlicher dürfte sein, daß der Stecher dieses Werkes ein besonders hervorragender Künstler war, auch ist Anlehnung an ein antikes Vorbild in diesem einzelnen Falle nicht ausgeschlossen. Wir müssen uns gerade bei der Stempelschneidekunst vor Augen halten, daß hier die individuelle Begabung eine ungleich höhere Rolle spielt als etwa in der Malerei. Während dort, wie wir sahen, die Erzeugnisse desselben Ateliers ein sehr gleichartiges Wesen bekunden, läßt sich ein solches bei den Erzeugnissen derselben Münzstätte nur in den seltensten Fällen nachweisen, und auch dann würde sich wohl bei näherer Prüfung herausstellen, daß nicht örtliche Tradition, sondern Provenienz vom selben Verfertiger oder dessen Schülern oder Anlehnung an dieselbe Münze, den Grund hierfür abgibt.

Waren sonach unsere Ergebnisse bezüglich der Ottonischen Prägekunst außerordentlich dürftig, so werden wir desto angenehmer von den Erzeugnissen des Stempelschnittes unter Heinrich II. überrascht sein. Nicht als ob wir nun lauter porträtistischen Leistungen von Bedeutung begegneten — das eingangs Gesagte gilt für das ganze frühe Mittelalter — wohl aber treffen wir jetzt auf eine ganze Reihe von Münzen, die einen nicht geringen Grad von Porträttreue aufweisen. Und zwar können wir hier sehr deutlich sehen, daß der Kaiser dort, wo er nicht bekannt war, also z. B. in Lüttich, das in Nr. 93 und 94 Stücke von schwer zu überbietender Roheit lieferte, Huy, Verdun, Maestrich, Bremen, Corvei, Dortmund, Straßburg, Eichstädt, Villingen, Zürich, Constanz und Salzburg zumeist ganz ohne Rücksicht auf seine wirkliche Erscheinung auf den Münzen vorkommt, hingegen an anderen Orten diesen oder jenen beobachteten Zug aufweist. So streben vielleicht Nr. 355 von Köln, 462 von Trier nach Ähnlichkeit. Sicher ist das von 953 von Eßlingen (nicht schön, aber ganz charakteristisch), 1032—1035 von Augsburg — vielleicht ist auch schon 1031, eine bartlose Münze des jugendlichen Herzogs hier zu nennen — und 1142 bis 1144 von Salzburg; besonders die Augsburger und Regensburger Münzen haben nicht geringen Porträtwerte. Denn es läßt sich nicht annehmen, daß aus Zufall die Münzen im Norddeutschen bartlos, in Süddeutschland aber fast ausnahmslos bärtig sind, und ganz ausgeschlossen dürfte es sein, daß alle Augsburger und fast alle Regensburger Münzen neben dem Merkmal der Bärtigkeit auch das der gebogenen Nase unabsichtlich aufweisen sollten, ja die merkwürdige tropfenartige Stilisierung des kurzen Bartes z. B. auf den vier Münzen (1032—1035), sowie das starke Hervortreten der Backenknochen berechtigt uns zur Annahme, daß der Stempelschneider den häufigen Aufenthalt des Herrschers in Augsburg dazu benutzte, sich den Münzherrn genauer anzusehen. Daß die Regensburger Münzen, also die in seiner Residenz geprägten, ihn ausnahmslos bärtig zeigen, beweist, daß man hier gegen seine Erscheinung ebenfalls nicht gleichgültig war. Unter der Reihe dieser Stücke — 1075—1089 — sind neben rohen auch recht gute Prägungen, z. B. 1075, 1075 a, 1082 und 1084 zu finden, und auch die an unbekannten Orten geschlagenen 1181—1183, 1188 und 1189 weisen Porträtzüge auf. Da wir die Erscheinung Heinrichs kennen, so können wir aus den besten Münzen sechs Porträtzüge herauslesen, nämlich den kurzen gelockten Vollbart, den Schnurrbart und die gebogene

Nase, sowie die stark ausgesprochenen Backenknochen, während auf 1034—1036 der Schnurrbart zu fehlen scheint. Hier sei erwähnt, daß wie in der Malerei, auch hier die besten deutschen Prägungen die besten italienischen an Güte übertreffen.[1]) Ferner ist zu beachten, daß z. B. in Salzburg neben Münzen, die nach Porträtmäßigkeit streben, auch solche ohne jeglichen ikonographischen Wert geschlagen wurden.

Die Bedeutung des beginnenden 11. Jahrhunderts für das Münzporträt besteht nach Obigem darin, daß wir jetzt zuerst eine ganze Reihe von Prägungen finden, die vier bis sechs beobachtete Merkmale aufweisen; überdies hat die Zahl der Prägungen mit Köpfen gegenüber denen nur mit Inschrift außerordentlich zugenommen und ist nunmehr überwiegend. In keinem einzigen Falle waren wir jedoch berechtigt, unserem aus den Miniaturen gewonnenen Bilde des Herrschers auf Grund dieses Materiales einen Zug hinzuzufügen, vielmehr werden die Münzen hinsichtlich ihres Porträtwertes allein durch die Übereinstimmung mit den malerischen, ihnen weit überlegenen Erzeugnissen, sowie den Siegeln legitimiert. Die Superiorität von Malerei und Stempelschnitt ist also dieser Technik gegenüber über jeden Zweifel



1. 2. 3. 4.

Abb. 56. Münzen Kaiser Heinrichs II. Nr. 1 bei Dannenberg nicht aufgeführt, Nr. 2 Augsburg ähnlich 1032 a, Nr. 3 Regensburg 1077 a, Nr. 4 Regensburg 1077 b.

erhaben. Unsere Abbildungen von Münzen Heinrichs II. sind dem genannten Aufsatze Bezolds entnommen und dürften zur Erhärtung unseres Urteils genügen.

Unter Konrad II. (1024—1039) werden in Huy (230), Maestrich (248, mit Kopf des hl. Lambert und 251), Tuin (263), Köln (356), Utrecht (540 und 543), Deventer (566 b), Thiel (582 und 584), Dortmund (754—756), Mainz (792), Straßburg (921) und einigen anderen Orten (1197—1199) nach wie vor keine Porträtversuche gemacht, wenigstens wird eine Zeitlang darauf verzichtet, zumal im Norden, wo man den Kaiser weniger kannte, dafür aber lebhafter prägte als im Süden. Daneben findet sich aber eine große Menge von Münzen mit größerem oder geringerem Porträtwert, je nach der Tüchtigkeit des Stempelschneiders, seiner Bekanntheit mit dem Kaiser und dem Interesse, das er auf ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild verwandte. Während auf einer Münze von Huy (229) der Kaiser nur kaum merklichen Bartanflug zeigt, auf einer anderen von Andernach (435) aber en face als Brustbild mit Vollbart und trotz der Kleinheit der Prägung durchaus porträtmäßigen Zügen erscheint, so daß diese Prägung zu den schönsten und wertvollsten der Zeit zu zählen ist, daneben etwa eine Freisinger (1114) oder Augsburger (1036) Münze trotz individueller Merkmale auf dem Niveau der Mehrzahl der Stücke seines Vor-

[1]) Dannenberg S. 462.

gängers stehen bleibt, gibt es eine Reihe von Prägstätten, die künstlerisch und ikonographisch alles bisher Erreichte weit hinter sich lassen. Trier (467), Friesland (495), Hildeshein (707), Mainz (804) und Straßburg (922, 923, 924 b) eröffnen den Reigen dieser Prägungen, die mit Stücken wie den Duisburger Denaren (311—313) und denen von Köln (357, 380 und 1372) und Mainz (1373) ihren Kulminationspunkt erreichen. Ein Blick auf unsere Abbildung 57 wird das bestätigen. Sehr merkwürdig ist hier wiederum die Beobachtung, wie außerordentlich verschieden in der gleichen Münzstätte gearbeitet wurde. Während 1372 zu den schönsten Münzen gehört, die das Mittelalter erzeugte, ebenso 1373, ist 1372 a, wiewohl ebenfalls von Mainzer Provenienz, von einer Mittelmäßigkeit, die eher eine Winkelmünzstätte vermuten ließe.

Wir werden eben auf Schritt und Tritt an den Mangel künstlerischer Kontinuität erinnert. War der Stempelschneider gut, dann entstand ein Meisterwerk, wie 380 oder 1373, kündigte er seinen Dienst und zog an einen anderen Platz, dann mußte sich dieselbe Münzstätte mit irgend einem Stümper, womöglich einem Schlosser oder Grobschmied behelfen. Aber nicht nur hinsichtlich des künstlerischen Wertes differieren die einzelnen Prägungen verschiedener und auch desselben Ortes stark untereinander, auch die Abweichung in den Gesichtszügen ist so stark, daß Dannenberg[1]) die Frage aufwerfen konnte, ob wir überhaupt nicht an Porträtähnlichkeit glauben dürfen. Er beantwortet sie mit den Worten „richtiger ist es aber wohl doch, solche bei so gut gearbeiteten Exemplaren, wie vorstehende Nr. 1372 zuzulassen, soweit nicht andere Umstände dagegen sprechen, denn das künstlerische Vermögen dazu ist kaum zu bestreiten."

Dannenberg hat damit zweifellos das Richtige getroffen, soweit man bei der Relativität des Porträts überhaupt mit ja oder nein antworten kann; einem Künstler, der Köpfe wie die beiden letztgenannten Meisterwerke, aber auch wie manche unscheinbarere Prägung, etwa die von Mainz (804) oder Duisburg zu schneiden vermag, der kann ganz zweifellos eine ganze Reihe von Porträtzügen festhalten. Differenzen werden also teils auf zufälliges Ausgleiten der Hand, teils darauf zurückzuführen sein, daß der Stempelschneider sich sein Modell nicht hinreichend gut ansah. Nicht sie sind für uns wichtig, sondern in erster Linie die Übereinstimmungen. Auf alle Fälle können wir auf einer beträchtlichen Anzahl von Stücken neben dem stattlichen, langen, straffen, spitz zulaufenden Vollbart einen großen abwärts gerichteten Schnurrbart und kurze Haare erkennen, also doch immerhin 6—7 Porträtzüge, eine sehr stattliche Anzahl bei der Kleinheit der Fläche. Ob die Nase gebogen war, wie Brunner vermutet,[2]) würde ich nach den Münzen allein nicht zu entscheiden wagen, denn nur auf drei Profilmünzen, der rohen Freisinger Nr. 1114 und den schönen Kölner Nr. 380 und 1372 ist sie konvex geschwungen. Da aber die Siegel uns hier zuhülfe kommen, ebenso wie die Miniaturen, so ist an der Porträtmässigkeit dieses achten Merkmales nicht zu zweifeln. Einen in zwei Spitzen auslaufenden Vollbart habe ich mit Brunner, außer auf Nr. 495, nirgends entdecken können. Wir werden daher gut tun, bei aller Anerkennung des außerordentlichen

---

[1]) S. 499.

[2]) „Das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen". Diss. Borna-Leipzig, 1905. S. 24.

Fortschrittes, den die Prägekunst in so kurzer Zeit sowohl im Durchschnitt, als auch in einzelnen Stücken gemacht hatte, sowie des Porträtwertes, der einzelnen Exemplaren zukommt, mit Schlüssen vorsichtig zu sein. Vor allem aber müssen wir endgültig mit dem willkürlichen Verfahren, eine xbeliebige Münze herauszugreifen und für ein Porträt zu erklären, brechen.[1])

Die Speierer Münze Nr. 829, die Konrad und seinen Sohn Heinrich III. darstellt, wage ich hinsichtlich ihres Porträtwertes nicht zu beurteilen.

Was die Auffassung der menschlichen Figur in dieser und der folgenden Zeit anlangt, so bildet die Regel das im Profil genommene Haupt bezw. Brustbild — der unschön wirkende bloße Kopf ist sehr selten — das in der Mitte des Jahrhunderts dem Goslarer Typus[2]), d. h. dem vorwärtsgewandten Kopf, Feld abgibt, ohne jedoch jemals ganz zu verschwinden. Vielmehr kommen unter jedem Kaiser sowohl Brustbilder en Face wie solche en Profil vor, auch tritt bereits unter Otto I. das Brustbild auf. Hingegen sind ganze Figuren äußerst selten; der berittene Herrscher aber auf Münzen gehört zu den allergrößten Ausnahmen.[3]) Schon mit Rücksicht auf die Kleinheit des Maßstabes kommen die beiden letztgenannten Auffassungen für uns kaum in Betracht.



311. 312. 380. 1373. 467. 922.

Abb. 57. Münzen Konrads II., die Nummern nach Dannenberg. Vgl. Text. (Originalgröße.)

Wenn wir uns hier und im Folgenden ausschließlich an die deutschen Herrscher halten, so ist der Grund dafür in erster Linie nicht etwa in dem größeren Interesse zu suchen, das der Kaiser gegenüber einem ziemlich unbekannten Bischof beanspruchen kann — diese Erwägung, so wertvoll sie für den Historiker ist, ist doch bei einer kunsthistorischen Untersuchung nicht ausschlaggebend, sie bringt im Gegenteil den Verfasser in den Verdacht, eine Kaiserikonographie zu schreiben und zieht ihm den Lieblingsvorwurf beschränkter Köpfe zu, er habe die Vollständigkeit, die er garnicht anstrebte und getrost „emsigeren" Leuten überläßt, nicht erreicht — vielmehr beschränken wir uns aus inneren Gründen auf diese. Zunächst müssen wir, um die Porträtfähigkeit prüfen zu können, wissen, wie die betreffende Person aus-

[1]) So behauptet Breßlau, Nr. 921 sei, wiewohl bartlos, im Profil porträtmäßig, wovon natürlich keine Rede sein kann. Konrad trug von Antritt seiner Regierung an Vollbart, zudem differiert diese Münze stark mit den bärtigen, die doch in vielen Punkten übereinstimmen.

[2]) Goslar war das Zentrum des byzantinischen Einflusses in der Münzprägung, wie es etwa gleichzeitig Regensburg in der Malerei war. Vgl. Raymond Serrure, Traité de numismatique du moyen-âge. Paris 1891 ff. II. Bd. p. 530. Hingegen war Duisburg der Mittelpunkt anglosächsischen Einflusses. ebenda p. 528.

[3]) Vgl. zu obigem und zum folgenden Dannenberg S. 17–21.

sah, was sich mit Rücksicht auf das erhaltene Material und die in meiner frühmittelalterlichen Porträtmalerei gegebenen Ikonographien, die hier durch Siegel usw. vervollständigt werden, natürlich leichter bei einem Herrscher erreichen läßt, als bei einem der hier noch in Frage kommenden kleineren Territorialherren, dann aber sind die Bilder dieser letzteren keineswegs so zahlreich, als man nach der Menge ihrer Münzen vermuten sollte; wir würden hier häufig auf nunmehr vermiedene Schwierigkeiten stoßen. Endlich läßt sich unter der Masse kaiserlicher Münzen eher ein gutes Gepräge — das doch für unsere Zwecke allein zu verwerten ist — finden, als unter den selteneren Exemplaren der kleinen Territorialherren. Trotzdem müssen wir auch auf deren Münzen einen Blick werfen, denn der Gedanke, daß der Stempelschneider, der seinem Landesherrn näher stand, als dem Kaiser, ihn auch porträtmäßiger wiedergab, hat viel Bestechendes für sich. Zunächst ist jedoch zu berücksichtigen, daß in sehr vielen Fällen trotz der auf den Namen eines Territorialherren lautenden Umschrift doch nicht dessen Kopf, sondern der des Kaisers, wenn auch nur bildnismäßig, verwandt wurde. Nach Dannenberg[1]) können wir nur von folgenden Prägungen weltlicher Herren annehmen, daß sie statt des deutschen Königs deren Kopf aufweisen: von einem einzigen Brustbild des Bayernherzogs Heinrich V., von Gozelo II. und Gottfried von Niederlothringen, von einigen Münzen Alberts von Namur, der Grafen von Bouillon und Löwen und des Meißner Markgrafen Heinrich. Vom bärtigen Brustbild des Herzogs Gottfried V., des Bärtigen abgesehen (1106—1128, Dannenberg Nr. 135) scheint mir keine einzige der genannten Prägungen besonders beachtenswert, und auch diese kann durchaus keinen Vergleich mit den besten Kaisermünzen aushalten.

Was nun die geistlichen Fürsten anlangt, so nahmen sie etwa seit dem Ende des 10. Jahrhunderts vereinzelt für sich die Ehre des Porträts in Anspruch. Wenn auch schon bei den ältesten von ihnen, Adalbero II. von Metz (984—1005) Bernward von Hildesheim, Bruno von Augsburg, Ruthard von Constanz und Aribo von Mainz die Bartlosigkeit festgehalten zu sein scheint — mithin abweichend von den Kaisermünzen und übereinstimmend mit denen der weltlichen Territorialherren ausnahmslos Porträtmäßigkeit erstrebt ist, was ja gewiß nicht unbeachtet bleiben darf — und vereinzelt recht gute Prägungen vorkommen, wie z. B. Nr. 17 von Adalbero und besonders Nr. 1026 von Bernward, mit Tonsur, Bartlosigkeit und großer Nase, so sind wir doch keineswegs berechtigt, diesen Prägungen größeren Porträtwert zuzuschreiben, als den besten Kaisermünzen. Der einzige Unterschied ist eben der, daß bei den Kaisermünzen neben Porträts auch Bildnisse vorkommen, bei den landesherrlichen Prägungen jedoch, wofern nicht ein Heiliger gewählt wurde, anscheinend nur erstere. Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts ist es allgemein Sitte geworden, die Gesichtszüge der geistlichen Herren auf den Münzen zu verewigen. Unter ihnen sind durch Schönheit bemerkenswert die Prägungen Eberhards von Trier (1047—1066), Nr. 473 und 475, denen wir bedeutenderen Porträtwert zuerkennen dürfen und die mit den eben behandelten Kaiserköpfen zu den schönsten Erzeugnissen frühmittelalterlicher Stempelschneidekunst überhaupt zählen. Die besten

---

[1]) S. 20.

Leistungen der Territorialherren sind den besten der mit Kaiserporträts gezierten aber schon deshalb nicht überlegen, weil bartlose Gesichter viel schwerer zu individualisieren sind, und von den einfachsten Merkmalen, wie Bartlosigkeit und Tonsur abgesehen, ist auch ihnen gegenüber Vorsicht am Platz. Jedenfalls genügt es für unsere Zwecke vollkommen, wenn wir uns auf die Kaisermünzen beschränken und die der Landesherren nur heranziehen, wenn es gilt die Bärtigkeit oder Bartlosigkeit festzustellen, oder Miniaturen, Grabsteine usw. zu ergänzen bezw. festzustellen, ob wir hier ein Porträt oder Bildnis vor uns haben, denn dazu dürften wohl alle genügend Porträtwert besitzen.

Die Blüte des Münzporträts in unserer Periode fällt in die Regierungszeit Konrads II. und Heinrichs III., ist also etwa gleichzeitig der Kulmination des Porträts in Malerei und Stempelschnitt. Von Heinrich III., der übrigens dem vorwärts gekehrten Brustbild, dem sogenannten Goslarer Typus, gegenüber dem bisher zumeist — aber keineswegs ausschließlich — verwandten Profilbild weitere Verbreitung verschaffte und in Goslar außerordentlich viel prägen ließ, besitzen wir neben Bildnissen auch zahlreiche Porträts. Die schönsten Prägungen dieser Zeit entstanden außer in Regensburg und Augsburg in Duisburg, Trier, Köln und Xanten; sie gehören mit einigen Denaren Konrads II. zu dem Besten, was das ganze deutsche Mittelalter in dieser Kunst hervorbrachte; übertroffen werden sie erst durch einige Erzeugnisse des 15. Jahrhunderts.

Solche Prägungen mit größerem oder geringerem Porträtwert — daß daneben auch eine Anzahl mit Bildnissen, z. B. die unbärtige 315 von Duisburg, 367 und 368 von Köln, 925 und 926 von Straßburg, weiter vorkommen, ist selbstverständlich — sind die Denare Nr. 316, 317 und 1510 (Taf. 705) von Duisburg, 1204 und 1205 wahrscheinlich ebendaher, 666—668a von Goslar, erstere besonders wertvoll, da sie auf der einen Seite den Kaiser von vorn, auf der anderen im Profil zeigt, 698, 701 und 702 ebenfalls von Goslar, 709 von Hildesheim, 726 und 727 von Minden, 757—759 von Dortmund, 793 und 794, 805—810 und 1628 (Taf. 80) von Mainz, 830—835 von Speier, besonders 833 und 833a (Taf. 81) sind sehr schön, ebenso 2055 (Taf. 115), 846—848, 848d (Taf. 106) und 851 von Worms. Von den letztgenannten ist 846 ein bartloses Porträt des jungen Königs, also vor 1046 geprägt, wohl dem Siegel nachgestochen. Ferner sind hier zu nennen die Denare Nr. 883 von Erfurt, ein gutes Stück, und der bei Stacke[1]) abgebildete schöne von Minden, dessen Identität ich bei Dannenberg nicht feststellen konnte. Gegenüber diesen zum Teil sehr schönen Prägungen erscheinen die von Regensburg (Nr. 1099 und 1102a), roh, während 1101a trotz seiner Kleinheit fein ist, jedoch byzantinisiert und weniger, 1102 kaum nennenswerten Porträtwert besitzen dürfte, die Arnstadter Prägung 2115 (Taf. 118) aber den stilisierenden rohen Typus der Vorzeit beibehalten hat.

Beachtenswert ist, daß die große Mehrzahl der Münzen jetzt Porträtwert be-

---

[1]) Deutsche Geschichte, S. 330. — Absolute Vollständigkeit in der Aufzählung der Prägungen ist, weil unnötig, nicht erstrebt, deshalb sind z. B. die in ihrer Zuteilung anfechtbaren Stücke, 1511 und 1514 auf Taf. 70 nicht aufgeführt. Immerhin dürfte keine irgendwie beachtenswerte Prägung unberücksichtigt geblieben sein.

sitzt und auch relativ gleichwertige Produkte aus derselben Werkstatt hervorgehen, wenn auch vereinzelt Differenzen bemerkbar sind. So ist neben den oben genannten schönen Speirer Geprägen, denen noch 830c hinzuzufügen ist, 830b und 830d von beträchtlicher Rohheit (sämtlich auf Taf. 81), ebenso 702 von Goslar.

Was nun die Erscheinung Heinrich III. anlangt, soweit wir sie aus diesen Münzen rekonstruieren können bezw. was ihren Wirklichkeitsgehalt betrifft, so ist, wie schon angedeutet, zunächst ein bedeutender Fortschritt, wenn auch nicht gegenüber der Zeit Konrads II., so doch gewiß gegenüber der seiner Vorgänger darin zu erblicken, daß die Technik sich außerordentlich entwickelt hat und daß ein Streben nach Porträt in der weit überwiegenden Mehrzahl der Münzen festzustellen ist. Da die Kaiser damals nicht mehr im Lande herumzogen wie früher, oder vielmehr da sie in allen frühmittelalterlichen Jahrhunderten stets auf Reisen waren, so liegt das nicht an der zunehmenden Bekanntschaft der Stempelschneider mit ihnen, sondern lediglich an größerem ikonographischem Interesse. Für uns kommen allein in Frage solche Stücke, bei denen sich Porträtabsicht nachweisen läßt, und auf ihnen ist der Kaiser überall mit Vollbart und Schnurrbart dargestellt und zwar ist ersterer an den Wangen kurz, am Kinn nur mäßig lang. Bei ziemlich vielen ist auf beiden Seiten der Krone ein etwas über den Augenbogen herabreichender Haarwulst (z. B. 317, 1510, 698, 833, 833a), der allerdings nicht selten von den Anhängern der Krone verdeckt wird, deutlich angegeben. Schwierigkeit bereitet auf Grund der Münzen die Feststellung, ob sein Bart kurz und zweigespalten, oder lang und einteilig war. Die Miniaturen und Siegel zeigen ihn durchgehends kurz, einige in Strähne geteilt und daß wir ihnen mehr Glauben schenken müssen, steht fest. Zu berücksichtigen ist, daß nur fünf, bis auf 810 ziemlich minderwertige Mainzer Prägungen (793 und 794, 805, 809 und 810) den langen spitzen Bart haben, von denen noch dazu der Mehrzahl schon deshalb wenig Bedeutung beizumessen ist, weil sie keinen Schnurrbart hat, den alle anderen Münzen und authentischen Porträts sogar sehr stark ausgeprägt zeigen. Sonst haben nur 831 und 834, event. 835 einteiligen Bart, der aber bei 831 ganz kurz ist; ferner 847 und ev. 851, sowie die Regensburger Stücke. Deshalb müssen wir uns, wollten wir den Münzen vertrauen, unbedingt für einen zweiteiligen kurzen Bart entscheiden und träten damit in Widerspruch mit einigen der besten Miniaturen, während die Siegel, wenigstens was die Kürze betrifft, bestätigt würden. Augenscheinlich können wir auch an Hand des gesamten Materiales über diesen Punkt nicht zu völliger Gewißheit gelangen. Ähnlich ist der Fall gelagert bei der Konstatierung der Nasenform. Die Miniaturen lassen keinen Zweifel, daß sie stark gebogen war, die Siegel und Bullen stimmen damit überein; die wenigen Profilmünzen aber widersprechen sich, insofern 666, 726, 796 gerade, 757, eine schöne Dortmunder Prägung, gebogene Nase hat. Einheitlicher ist die Gesichtsform wiedergegeben, die von einigen, auch aus anderen Gründen wenig Porträtwert beanspruchenden Prägungen abgesehen, oval mit ziemlich schmalen Backen ist, was sich mit Miniaturen und Siegeln gut verträgt. Übrigens ist der Nasenrücken überall schmal. Fast nur der bärbeißige Hildesheimer Kopf 709, der auch längeren, vielleicht einteiligen Bart, mächtigen Schnurrbart und plumpere, aber individuelle Züge aufweist, hat ein stark entwickeltes Riechorgan.

Wir haben hier scharf gesichtet, um vor Überschätzung zu warnen, denn gerade bei fast durchgehends so guten, teilweise sogar vortrefflichen Erzeugnissen, wie den vorliegenden, besteht eine nicht zu übersehende Gefahr darin, schöne Menschendarstellung mit hohem Porträtwert zu identifizieren. Dagegen müssen wir betonen, daß zwar die Münzporträts keineswegs vernachlässigt werden dürfen, sogar recht schätzenswerte Dienste in einzelnen Fällen leisten können, sie aber in zweifelhaften Einzelzügen keinen unbedingten Glauben verdienen, und daß nach wie vor Siegeln und Miniaturen die Palme gebührt. Das ist auch selbstverständlich, denn während die beiden letztgenannten Darstellungsarten zumeist wertlos sind, wenn sie das Modell nicht erkennbar wiedergeben, ist ja der Wert einer Münze gänzlich unabhängig von der Prägung. Wenn schon Geldwert keineswegs identisch mit Metallwert ist — jedermann weiß, daß Muscheln, Porzellan- oder Fellstücke oder andere Objekte die Qualitäten des Geldes erlangen können — so ist er erst recht völlig unabhängig davon, ob eine Kirche, ein Heiliger, ein Porträt, ein Bildnis oder ein Namenszug auf der Prägung prangt. Aus diesem Grunde müssen wir uns wundern, daß das zweite Drittel des 11. Jahrhunderts so beachtenswerte Leistungen zu ver-



316. 317. 757. 758. 883.

Abb. 58. Münzen Heinrichs III. Die Nummern nach Dannenberg. Vgl. Text.[1])

zeichnen hat in einer Technik, die, wie auch Bezold findet, für das Porträt entschieden sekundär genannt werden muß; jeden Porträtkopf müssen wir mit einem gewissen freudigen Erstaunen begrüßen, aber weder haben wir eine Berechtigung, die Naivität unserer Vorfahren zu bespötteln, weil sie auch manchmal mit einem Bildnis sich begnügten, noch dürfen wir jede Münze als authentische Urkunde betrachten oder gar rein nach Willkür aus ein paar Stücken, die uns besonders gefallen, eine Persönlichkeit rekonstruieren.

Für die Beurteilung des Wirklichkeitsgehaltes gewinnen wir folgende Skala: während die wenigst porträtmäßigen Prägungen neben dem Merkmale der Bärtigkeit noch das lange schmal zulaufende Gesicht aufweisen, haben alle besseren dazu den oft starken Schnurrbart als 4., viele das lange lockige, bezw. in zwei Wellen herabfallende Haupthaar als 5. und 6. individuellen Zug. Die Mehrzahl hat den Bart als 6. bzw. 7. Zug, der auf Beobachtung beruht, ziemlich kurz. Ob er in einer Spitze auslief oder, was wahrscheinlicher, zweigeteilt endete, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen. Sonst gewännen wir hier einen 8. Zug, zu dem bei den einzelnen Stücken als 9. die gekrümmte Nase hinzutritt. Keine einzige Münze vereinigt je-

[1]) Abb. 57 und 58 hatte Herrn Professor Nützel vom Kgl. Münzkabinett in Berlin für mich herzustellen die Liebenswürdigkeit. Und zwar wurden die Photographien nach Gipsabgüssen angefertigt.

doch, ebensowenig wie bei Konrad, 9 Züge auf einmal, vielmehr scheinen etwa 6 Züge das Maximum der erreichten Ähnlichkeit zu umfassen. Über Form der Stirn und weitere Details gewinnen wir keine sicheren Anhaltspunkte. Deshalb stehen auch diese besten Leistungen der Stempelschneidekunst Miniaturen und Siegeln an ikonographischem Werte beträchtlich nach und reichen nur in vereinzelten Fällen aus, um — außer durch conclusio per exclusionem und Berücksichtigung der lokalen Tradition und Kunstübung an einer bestimmten Prägstätte — Heinrich III. von seinem Vorgänger oder sogar bisweilen von seinem Nachfolger zu unterscheiden.

Bei Heinrich IV. stößt die Beurteilung des Porträtwertes der Münzen auf geradezu unüberwindliche Schwierigkeiten. Schon als Kind auf den Thron gekommen, sehen wir den Herrscher bartlos, dann mit Schnurrbart, so daß es nahezu unmöglich ist, in jedem einzelnen Falle ein Urteil darüber abzugeben, ob es sich bei bartlosen Köpfen um ein Bildnis oder ein Jugendporträt handelt, und wie groß in letzterem Falle der Wirklichkeitsgehalt ist. Daß die Zahl der Bildnisse im Verhältnisse zu den beiden Vorgängern bedeutend zugenommen hat, scheint schon mit Rücksicht auf die vielen bärtigen Köpfe, kaum bezweifelt werden zu können. Die Duisburger Münzen 318—327, 1515 (auf Taf. 70), ein besonders schönes bärtiges Profilbild, und 326 (auf Taf. 101), zeigen den Kaiser bald bärtig, bald bartlos, nirgends aber mit Schnurrbart und ohne Bart, wie wir ihn von den Siegeln her kennen. Übrigens sollen 318 und 319, die als bartlose Köpfchen allein ähnlich sein könnten, vielleicht garnicht ihn, sondern den Schirmvogt, einen Grafen von Berg, vorstellen. Von den andern Münzen sagt Dannenberg[1]) „Vermöge ihrer vortrefflichen Arbeit reihen sich vorstehende Münzen dem Schönsten an, was diese Zeit uns hinterlassen hat; die Köpfe auf ihnen machen fast auf Porträtmäßigkeit Anspruch. Vergleicht man Nr. 318, 319 und 321 mit dem Kopfe Heinrichs IV. auf dem Denare Siegfrieds von Mainz (811), der ihnen freilich an Kunstwert bedeutend nachsteht, so wird es sehr glaublich, daß hier dieselbe Person dargestellt ist, sowie andrerseits unsere Nr. 327 wieder große Übereinstimmung mit dem Bilde auf dem Mainzer Denar desselben Kaisers Nr. 796 zeigt. Bei Nr. 325 und 326 (unbärtiges gekröntes Brustbild rechts, auf der Rückseite der thronende Kaiser sehr klein) wird man bei dem charakteristischen Profil ohnehin lieber eine spätere als eine frühere Entstehung voraussetzen, so daß es sich also auch hier um kein Porträt handeln dürfte. Sollte die kleine thronende Gestalt auf der Rückseite wirklich Heinrich darstellen, was aber sehr zweifelhaft ist, so wäre diese Auffassung des Kaisers den Siegeln entlehnt, auf denen zuerst Heinrich II. so erscheint, und die auf Münzen erst in der Hohenstaufenzeit gebräuchlich wird. Vorher erscheint Heinrich IV. nur noch in Celles und Stablo so. Beispiellos aber ist diese Darstellung im Verein mit dem Kaiserkopf auf dem Avers. Dabei ist die vorzügliche Ausführung dieser Münzen bewundernswürdig, und dadurch die Vermutung nahe gelegt, daß der Künstler eine Art Medaille habe liefern wollen.“ Wir haben hier die Worte des berühmten Kenners angeführt, ohne aber damit dem Porträtwert dieser Darstellungen das Wort reden zu wollen.

---

[1]) S. 147 f.

Wir können hier abbrechen, denn nachdem wir die Glaubwürdigkeit, die die Münzbilder der damaligen Zeit im allgemeinen besitzen, hinreichend erörterten, hat es für uns keinen Wert mehr, im einzelnen die verschiedenen Kaisermünzen durchzugehen. Die einzige Münze, die dem durch Siegel und Miniaturen festgestellten glatten Gesicht mit Schnurrbart zweifellos entspricht, scheint die Wormser Prägung 850 zu sein. Sehr viele — z. B. die schönen Dortmunder Prägungen 760—763, sowie Nr. 669—674, 674a (Taf. 104) und andere sind von denen Heinrichs III. nicht zu unterscheiden. Unter Heinrich V. finden wir denselben Rückgang, bis dann mit dem Dünnerwerden der Stücke und dem Übergang der Denare in einseitige Brakteaten vollends jeglichen Porträtwert schwindet.

Wie völlig gleich Null selbst in der glänzenden Stauferzeit der Wert der Kaisermünzen als ikonographischer Denkmäler wird, möge daraus hervorgehen, daß nur ein einziger Brakteat Friedrich Barbarossa bärtig zeigt.[1]) Daß daneben Porträts von Territorialherren, vereinzelt auch sehr schöne Stücke vorkommen, soll nicht geleugnet werden. Keinesfalls hat bis zum Ende unserer Periode — auch nicht in den Tagen Rudolfs von Habsburg — das Münzporträt die Bedeutung wieder gewonnen, die es in den Tagen Konrads II. und Heinrichs III. erreicht hatte. Das Gesamturteil über diese Technik lautet daher — mit Ausnahme der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts — sehr ungünstig. Deshalb ist es jetzt an der Zeit, sich einem Felde zuzuwenden, auf dem der Plastik reicher Lorbeer erblühen sollte.

[1]) Abb. in O. Jägers „Weltgeschichte". 2. Bd. 2. Aufl. S. 265.

Es ist mir ein Bedürfnis, hier dem Vorstand des kgl. Münzkabinettes in München, Herrn Kustos Dr. Georg Habig, für seine Unterstützung herzlichst zu danken, desgleichen Herrn Prof. Menadier, der in liebenswürdigster Weise Gipsabdrücke der von mir zur Prüfung benötigten Exemplare im kgl. Münzkabinett zu Berlin herstellen ließ, sowie Herrn Prof. Nützel, dessen Liebenswürdigkeit ich unsere Abbildungen schulde.



Die Anfänge der Großplastik.

Die größeren plastischen Werke, denen wir bisher begegneten, gehörten nicht nur zu den größten Seltenheiten, sie waren auch immer mehr oder weniger stark von römischen Vorbildern beeinflußt und sämtlich im Westen entstanden, also dort, wo die halbtausendjährige Römerherrschaft ihre Spuren hinterlassen hatte. Daß daneben auch autochtone Holzskulpturen mit Menschendarstellungen schon in den ältesten Zeiten angefertigt wurden, kann nach Analogie der Natur- und Halbkulturvölker keinem Zweifel unterliegen. In Stein waren aber die bisherigen Großplastiken, soweit sie sich erhalten haben, abgesehen davon, daß sie kaum der germanischen Kunst zugewiesen werden dürfen, so außerordentlich vereinzelt, sind zudem noch so wenig durchforscht und in ihren Zusammenhängen mit den übrigen Kunsterzeugnissen aufgedeckt, daß wir ihnen mit gelegentlicher Erwähnung genügend Ehre erwiesen. Porträts haben sich im großen Format überhaupt nicht erhalten.

Erst mit der Mitte des 11. Jahrhunderts tritt hier Wandel ein. Und zwar begegnen wir plötzlich und scheinbar entwicklungsgeschichtlich in der Luft hängend in Regensburg um diese Zeit einer regen plastischen Produktion, die durch ihre Bedeutung gegenüber dem übrigen gleichzeitigen Kunstschaffen in Deutschland es rechtfertigt, wenn wir sie zunächst betrachten.

Hier, auf der uralten, schon vorrömischen Kulturstätte, die nach dem Verfall des Römerreiches Hauptstadt des Bayerischen Herzogtumes geworden war, hatte schon im 8. Jahrhundert eine gewisse Kunsttätigkeit geblüht. Wenigstens geht der älteste Teil des berühmten Klosters St. Emmeram[1]), dessen Malereien und Goldschmiedearbeiten uns schon wiederholt beschäftigt haben, auf diese Zeit zurück. Steinbau ist aber eine Voraussetzung der Steinplastik, technische Fertigkeit die Vorbedingung der Kunst. Auch in den späteren Jahrhunderten wurde gebaut, was die Schulung tüchtiger Steinmetzen zur notwendigen Folge hatte. Besonders unter Reginward (1048—64) scheint emsig an der Verschönerung der altehrwürdigen Metropole, nächst Köln der an romanischen Gebäuden reichsten Stadt Deutschlands, gearbeitet worden zu sein. Von diesem kunstsinnigen Geistlichen besitzen wir nun ein leidlich gut erhaltenes Porträt in Hochrelief, ihn etwa in Zweidrittel Lebensgröße zu Füßen Christi darstellend. Es befindet sich im nördlichen Doppelportal von St. Emmeram und trägt die Legende: „Abba Reginwardus hoc fore iussit opus". Außer diesem

[1]) Vgl. Jos. Ant. Endres „Die neuentdeckte Confessio des hl. Emmeram in Regensburg". 1895.

näher zu betrachtenden Werke, das wir verkleinert reproduzieren (Abb. 59), sind am gleichen Orte noch die Steinfiguren des hl. Emmeram und des hl. Dionysius, ebenfalls Hochreliefs, aus gleicher Zeit, letztere natürlich nur Idealfiguren.

Steht auch eine bauliche Tradition in Regensburg fest, so ist alles, was wir über die Genesis der figürlichen Kunst wissen, nicht mehr als Vermutung. Allerdings sind die drei Hochreliefs insofern nicht völlig vereinzelt, als im dortigen St. Ulrichmuseum noch zwei archaistische Rundplastiken in Stein, sogenannte Herzogsfiguren aufbewahrt werden[1]), die wohl einer älteren Zeit angehören, deren Datierung aber sehr unsicher ist. Ob sie merovingische Arbeiten sind, wie Seyler nicht ohne Vorbehalt vermutet, können wir nicht entscheiden, bezweifeln es aber.[2]) Diese zwar sehr rohen, aber durchaus nicht uncharakteristischen Arbeiten — besonders der bärtige Mann, ist nicht ohne Kraft in der Behandlung des mächtigen herabwallenden Bartes, dessen spitz zulaufende Enden er in beiden Händen hält, sowie der auf den Rücken fallenden Strähnen des Haupthaares — helfen uns aber zum Verständnis der vorgenannten Arbeiten garnichts. Sind sie doch noch rätselhafter als diese. Bei dieser Sachlage, da Zwischenglieder fehlen, bleibt uns also, solange die Forschung nicht weiter fortgeschritten ist, nichts anderes übrig, als die Skulpturen von St. Emmeram isoliert zu betrachten.



Abb. 59. Abt Reginward von St. Emmeram. Steinrelief (verkleinert).

Reginwardus, an Ort und Stelle hoch und ungünstig aufgehängt, aber an einem Gipsabguß im Münchner Nationalmuseum gut zu studieren, wurde merkwürdigerweise früher für eine Holzskulptur gehalten, und deshalb prangt auch der genannte Abguß, nach dem wir unsere Abbildung, die erste gute existierende, herstellten, noch heute in rotbraunem Ölanstrich. Tatsächlich ist das Relief erhaben in Kalkstein ausgeführt. Das Gesicht des Abtes ist bartlos, die Formen sind nicht gut durchgebildet und die Nase ist verschwommen, dafür ist das lockige kurze Haupthaar sorgfältig behandelt. Inwieweit hier Porträtähnlichkeit erreicht wurde, läßt sich natürlich ohne Vergleichsmaterial nicht feststellen. Sicher scheinen die drei Züge der Bartlosigkeit und des kurzen gelockten Haupthaares beobachtet zu sein. Warum Seyler meint an Porträtähnlichkeit könne überhaupt nicht gedacht werden, ist mir unverständlich. Können wir sie hier auch nicht im einzelnen beweisen, so

[1]) Ziemlich mangelhaft abgebildet bei Jos. Ant. Endres „Das St. Jakobsportal in Regensburg“. Kempten 1903. S. 39.

[2]) Alfred Seyler „Die mittelalterliche Plastik Regensburgs“. München 1905. Dissertation. Diese gute kleine Arbeit ist wiederholt zu Rate gezogen.

besteht doch nicht der allergeringste Grund, die Möglichkeit zu bezweifeln, nachdem wir in der gleichzeitigen Stempelschneidekunst und Malerei die Wirklichkeit bewiesen.

Auch bei der weit größeren Christusfigur, an dessen Füßen sich Reginward mit betend erhobenen Händen anbringen ließ, ist die Sorgfältigkeit der Haarbehandlung bemerkenswert. Er hat langes bis auf die Schultern herabhängendes Haupthaar, zweiteiligen lockigen Kinn- und Schnurrbart. Eigentümlich ist die kurze gewellte, aus dem Mundwinkel nach abwärts gehende Haarsträhne. Im übrigen ist der Oberkörper viel zu groß und zu schlank, die Oberschenkel sind zu kurz und die Knie unmäßig dick; die Proportionen sind also mangelhaft und stehen hinter der Durchbildung des Gesichtes nicht wenig zurück.

Steif und überschlank mit parallel nebeneinander stehenden Füßen präsentieren sich die beiden Heiligen, deren Relief so hoch ist, daß sie nur lose im Rücken mit dem Hintergrund zusammenhängen. Die fast meterhohen Figuren mit etwas zu großen Köpfen und zu großen Händen haben stark länglichovale Gesichter, kleinen Mund, Gruben im Kinn und gelocktes Haupthaar.[1]) Für die nicht geringe Technik des Bildhauers sprechen die Augen, bei denen Lider und Brauen gewissenhaft nachgebildet wurden und sogar die Markierung der Pupillen, die den Blick himmelwärts führen, nicht vergessen wurde, mehr noch aber die Ohren, die annähernd richtig in Bildung und Stellung wiedergegeben sind, ein für diese Frühzeit höchst bemerkenswertes Faktum. Sehr beachtenswert ist auch, daß beide Heilige, trotz ihrer sonst steifen Haltung — sie erteilen den Segen — den Kopf etwas einander bzw. der in der Mitte thronenden Gestalt Christi zugewandt haben. Bedenkt man, daß die Portalfiguren der Kathedralen sich noch in weit späterer Zeit garnicht umeinander zu kümmern scheinen, dann wird man auf alle Fälle dem unbekannten Verfertiger dieser Plastiken gerechte Anerkennung zollen. Mir wenigstens scheint Seylers Urteil zu streng, wenn er in diesen Arbeiten nur Beweise für den „völlig kindlichen Standpunkt der damaligen Kunst“ sieht.

Was das rein Technische anlangt, so sagt darüber Seyler treffend „Der Künstler wagt keine Überschneidung anzuwenden und sucht nach Möglichkeit in der Fläche zu bleiben. Arme und Hände werden daher unmittelbar an den Körper angelegt, und nur bei den Unterschenkeln und Knien Christi ist in ihrer Lage zum Oberkörper die Raumtiefe einigermaßen klar zum Ausdruck gekommen.“ Richtig beobachtet auch Seyler das Bestreben, die Haartracht zu variieren, indem der eine Heilige sie schlicht gekämmt und in einzelnen Strähnen, der andere in Löckchen über der Stirn trägt.

Wir haben bereits in der gleichzeitigen und auch älteren Malerei feststellen können, wie hoher Wert auf die Frisur, Tonsor und Barttracht gelegt wurde; das-

---

[1]) Mangelhafte Abb. bei Endres, Jacobsportal. Was die Kopfgröße anlangt, so beträgt sie bei etwa 93 cm Gesamtlänge etwa 16 cm, also etwas mehr als $1/_6$, während sie nach den verschiedenen Kanones der Bildhauer alter und neuer Zeit, sowie nach anthropologischen Messungen etwa den $7^1/_2$ Teil der Körpergröße ausmacht. Über menschliche Proportionen in Natur und Kunst vgl. die wertvolle „Ästhetisch-künstlerische Betrachtung der Menschengestalt“ von Johannes Ranke „Der Mensch“ I. Bd. S. 1—16.

selbe trifft auch für die Plastik zu, und zwar in gleicher Weise für Siegel, Münzen und Treibarbeiten, wie für Werke der großen Skulptur. Wie wir aber auch im vorigen Bande zu bemerken nicht unterließen, daß die eingehende Behandlung des Haares, dem die der Kleidung und Attribute entspricht, uns Vorsicht im Urteil über die anderen Partien anrät, so sei auch hier ausdrücklich betont, daß dasselbe der Plastik gegenüber gilt. Wir sehen Haare usw., die uns ja bekannt sind, mit anderen Augen an, als die uns fremden Gesichtspartien, wir differenzieren sie besser, denn nur Bekanntes wird genau apperzipiert. Deshalb können wir nicht mit Sicherheit behaupten, ob dieses oder jenes Grübchen, dieser Buckel auf der Nase, den wir für zufällig halten, nicht vom Künstler ganz bewußt seinem Modell nachgebildet wurde. Das wird ja wohl nicht allzuhäufig der Fall gewesen sein, denn unbewegliche Partien, wie Haare, Kleidung usw. sind naturgemäß viel leichter wiederzugeben als das bewegliche Mienenspiel, möglich und im einzelnen Falle auch wirklich war es sicher. Deshalb wird auch in der Porträtplastik unser Urteil über den erreichten Ähnlichkeitsgrad häufig zu ungünstig lauten. Zurückkommend auf die Haarlöckchen bzw. die straffe Frisur der drei St. Emmeramer Statuen möchten wir in Verfolgung des eben geäußerten Gedankens der Erwägung anheimgeben, ob nicht die Modelle, deren sich doch höchstwahrscheinlich der Bildhauer bediente, diese verschiedenen Frisuren trugen, so daß wir nicht eine willkürliche Variation, sondern Naturnachahmung dieser Details festzustellen hätten.

Über die Gewandung, die sich überall dicht an den Körper anschließt und an den Säumen teilweise verziert ist, schreibt Seyler, daß die Faltenzüge, die sich nur auf wenige Hauptlinien beschränken, wie eingeritzt erscheinen. „Nirgends erzeugt Schattenbildung eine innere Belebung der Fläche. Nur in der Schoßpartie Christi bildet der Überfall des Mantels über die Knie reichere Faltenmotive; deshalb offenbart sich aber auch an diesen Stellen besonders stark die Unzulänglichkeit der künstlerischen Kraft." Das ist richtig, aber insofern anfechtbar, als bei Werken, die, wie die vorliegenden, ganz unvermittelt scheinbar aus nichts geschaffen wurden, es mehr der historischen Betrachtungsweise entspricht, wenn wir Anerkennung dem zollen, was dem Künstler gelang, als mißbilligend auf den Partien verweilen, denen seine jugendliche Kraft nicht gewachsen war. Selbst wenn wir annehmen, daß die Elfenbeinplastik und Kleinkunst die Meister dieser Skulpturen angeregt hatte — eine Vermutung, die durch Goldschmidts Nachweis, daß sächsische Bildhauer von byzantinischen Vorbildern außerordentlich befruchtet wurden[1]), sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich hat — selbst dann werden wir die Genialität dieser Männer zu bewundern mehr Veranlassung haben, als ihre Primitivität zu betonen. Denn, wie auch Seyler ganz richtig bemerkt, eine direkte Übertragung der Kleinplastiken in Stein ist unwahrscheinlich, da die bedeutende Vergrößerung des Maßstabes künstlerische Qualitäten voraussetzen würde, die wir in jener Epoche kaum suchen dürfen. Allerdings gibt es auch dafür Beispiele, nämlich das Muttergottesrelief zu S. Maria foris portam zu Lucca, „die wörtliche

---

[1]) Adolf Goldschmidt im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. XXI. Bd. 1900. S. 233 ff. mit zahlreichen Abbildungen.

Übersetzung einer byzantinischen Elfenbeinschnitzerei in die Steinsprache" (Woermann) oder das Taufbecken in S. Frediano zu Lucca, das sich als vergrößerte Nachbildung einer altchristlichen Elfenbeinbüchse erwies. Doch das dürften, mit Rücksicht auf die großen technischen Schwierigkeiten, Ausnahmen sein.

So vereinzelt diese Arbeiten sind, sie beweisen uns, daß das rege geistige und künstlerische Leben, das um das Jahr 1000 in Regensburg herrschte, noch keineswegs ganz erloschen war. Mag Swarzenski auch Recht haben, daß unter Reginward die Blütezeit der lokalen Malerei vorüber war, wenn er die Portalskulpturen als Zeugen für den um die Mitte des Jahrhunderts einsetzenden Rigorismus anruft, so irrt er zweifellos. Im Gegenteil haben wir in ihnen Beweise für ein unter den obwaltenden Umständen erstaunliches Können, Gipfelpunkte zu erblicken, die handgreiflich dokumentieren, daß in den Tagen Reginwards die Schaffensfreudigkeit, wie sie unter Wolfram und Romwald Regensburg auszeichnete, noch fort lebte. Endres hat vollkommen Recht, wenn er darauf aufmerksam macht.[1]) Können wir uns im übrigen die plötzliche Blüte nicht erklären, so darf darum ihr Vorhandensein nicht geleugnet werden, und wenn die Plastik später ihre Triumphe feierte als die Malerei, so ist das eine Tatsache, mit der wir uns abfinden müssen. Denn nicht gilt es Fakten nach Theorien zu korrigieren, sondern das Umgekehrte ist unsere Aufgabe.

Daß damals die plastische Produktion in Regensburg keineswegs gering war, geht auch aus dem 1905 daselbst gemachten Funde der leider ohne Oberkörper erhaltenen Reliefstatue der Kaiserin Agnes († 1077), Gemahlin Heinrichs III., hervor, die gegenwärtig im Regensburger St. Ulrichmuseum aufbewahrt wird.[2]) Die Steifheit ihrer Haltung, die eng anliegenden Arme und Hände, die noch an die Gebundenheit des Bildhauers an den zur Verfügung stehenden Steinblock gemahnen, die flach an den Gliedern herabfallende, jede Bewegung hemmende Gewandung, die wenigen, genau senkrechten Falten geben ihr archaistischen Charakter.

Wir tun am besten, zunächst die Denkmäler Regensburgs und dann die des übrigen Süddeutschlands ins Auge zu fassen. Sind wir doch gerade über sie am besten informiert und ist doch hier noch im 12. Jahrhundert, soweit wir es beurteilen können, die porträtistische Großplastik der anderwärts überlegen. Leider sind gerade auf dem Gebiete der Skulptur, wie jeder Fachmann weiß, die Vorarbeiten noch sehr wenig weit gedrungen. Sie reichen zwar völlig aus, um ein zutreffendes Urteil über unser Thema zu fällen, da ja, was der Spezialist im begreiflichen Bestreben seine Kenntnisse in Einzelheiten möglichst fruchtbringend zu verwerten, nur zu gern vergißt, der Geist einer Periode, besonders in den Anfängen der Kunst, so über individuelle Variationen dominiert, daß schon wenige Werke dem geübten Blick ihre Charakteristika verraten, sie stellen uns aber kein umfangreiches oder gar vollständiges Material zur Verfügung. Daher ist es sehr wohl möglich, daß dieses oder jenes wertvolle Porträt meinem Suchen entgangen ist; was unser

---

[1]) In seiner Besprechung von Swarzenski „Regensburger Buchmalerei" in den Historisch-Politischen Blättern. 128. Bd. (1901.) S. 903.

[2]) Abb. des Torso von Endres in der Zeitschrift für christliche Kunst XIX. Bd. (1906.) S. 71. Vgl. auch Augsburger Postzeitung 1905. Nr. 28.

Resultat zwar nicht modifiziert, wohl aber uns vielleicht diese oder jene günstige Gelegenheit zu vergleichen entgehen ließ. Ferner ist bei der Großplastik mir die Bildung eines selbständigen Urteils an der Hand der Originale oder Abgüsse nicht immer möglich gewesen, so daß ich mich stellenweise auf die Wiedergabe der Resultate anderer beschränken mußte. Sind diese zuverlässig, dann ist damit der Sache jedenfalls besser gedient, als durch Versuche, sich auf Grund mangelhafter Abbildungen ein eigenes Urteil zu bilden.

Nach dieser Abschweifung nach Regensburg zurückkehrend, sei zunächst vorausgeschickt, daß wir sogar auf diesem begrenzten und an Denkmälern relativ reichen Gebiete weit davon entfernt sind, von einer Kontinuität der Entwicklung reden zu können. Schwebten die St. Emmeramer Skulpturen sozusagen in der Luft, so tut es die bedeutende Gruppe von Denkmälern aus der beginnenden zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die wir jetzt ins Auge fassen müssen, nicht minder.

Die Plastiken am nördlichen Haupt-, dem St. Jakobsportal, der Schottenkirche sind auf deutschem Boden ohne Vorläufer. Daß, wie Hager[1]) vermutet, schottisch-normännische Einflüsse diesen neuen Stil ins Leben riefen, was viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, da das Kloster ausschließlich von Schotten besiedelt war, ist für uns weniger auffällig, als die Tatsache, daß diese Skulpturen, die an Großartigkeit alle deutschen zeitgenössischen Werke übertrafen, in keinem nachweisbaren entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit den St. Emmeramer Figuren stehen.

Die Plastiken dieses so außerordentlich ideenreichen, geradezu phantastischen Bauwerkes sind aufs innigste mit der Architektur, von der sie einen Teil bilden, verwoben. Überhaupt spielt im 12. und im folgenden Jahrhundert die Plastik in ganz Deutschland fast ausschließlich eine Rolle als Dekoration der Kirchen. In geradezu ungeheuerer Menge schmücken die Bildwerke die romanischen Gebäude, besonders die Portale der Kirchen, was naturgemäß ihren Stil aufs stärkste beeinflußt.

Für unsere speziellen Zwecke bietet jedoch das imponierende Bauwerk, das den Anspruch erheben darf, in seiner Zeit die größte plastische Leistung Deutschlands genannt zu werden, nur eine geringe Ausbeute. Menschendarstellungen enthält es ja zur Genüge, so vor allem im Tympanon eine Darstellung Christi mit Jakob und Johannes, von Porträts aber im besten Falle nur eines, nämlich das des Mönches Rydan, in dem Endres — wohl kaum mit Recht — den Erbauer des großartigen Werkes erkennen will. Merkwürdigerweise ist der Mönch liegend dargestellt, als ob er der Länge nach umgefallen wäre, und zwar in den Händen einen mächtigen Türriegel haltend — er hat seinen Platz hinter dem Tor, wohl zweifellos als Pförtner — und mit einem Schlüssel. Die Behandlung der Figur[2])

[1]) Vgl. Aufleger-Hager „Mittelalterliche Bauten Regensburgs", München 1897, S. 10 f., mit guten Abbildungen des Portals, Bl. IV a, V und VI. Ferner Jos. Ant. Endres „Das St. Jakobsportal in Regensburg", Kempten 1903, besonders S. 40 ff. und 74 ff., endlich die vorgenannte Arbeit von Seyler.

[2]) Abb. bei Endres S. 74. Das Moosburger Portal in den Kunstdenkmalen des Königreich Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Taf. 49.

ist sehr summarisch; ob Porträtabsicht vorliegt, was ja mit Rücksicht auf die Namengebung sehr wahrscheinlich, läßt sich nicht beweisen, über ihre Verwirklichung noch nicht einmal eine Vermutung äußern.

Ein ähnlicher Pförtner ist am abschließenden Pfeiler des von Regensburg beeinflußten Moosburger Portales rechts in Kämpferhöhe angebracht. Auch in ihm will Endres den Erbauer erkennen. Er hält in der Linken einen gewaltigen Schlüssel und weist mit der Rechten auf das Portal. Für uns in Betracht kommen von sonstigen Regensburger Skulpturen auch die sogenannten Porträts an der alten Donaubrücke angeblich von 1146.

Hier befindet sich die lebensgroße Statue eines Königs, sowie zwei kleinere eines weiteren Königs mit Gemahlin. Ersterer soll Otto IV., letzterer Philipp von Schwaben sein. Die mir vorliegenden Abbildungen[1]) sind zu schlecht, um ein zuverlässiges Urteil über die Entstehungszeit auch für sie abgeben zu können. Die Statuen sollen schon 1205 vollendet gewesen sein.

So viel ist sicher, daß die Regensburger Plastiken zu den ersten großen Stiles in Deutschland gehören und erst von denen Sachsens zu Ende des Jahrhunderts merkbar übertroffen werden.

Etwa gleichzeitig mit dem St. Jacobsportal sind die Skulpturen am Portal des 1160 begonnenen Freisinger Domes, die für uns desto interessanter sind, als sie in etwa $^1/_2$ der natürlichen Größe die Gestalten Kaiser Friedrich Barbarossas, seiner Gemahlin Beatrix und des Erbauers, Bischof Adalbert, überliefern. „Natürlich ist bei so primitiver Kunst an eine feinere Wiedergabe individueller Züge nicht zu denken, nur in den auffälligsten Äußerlichkeiten, wie in dem eigenartigen Schnitt des Vollbartes erfaßt der Steinmetz das Charakteristische. Den gleichen Bart treffen wir daher auch auf dem Relief Kaiser Friedrichs im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall, bei dem Porträt desselben in einer vatikanischen Handschrift aus dem Kloster Schäftlarn, sowie auf dem großen Kaisersiegel. Die Verwandtschaft dieser Darstellungen beweist, daß wir in ihnen Porträtversuche und nicht eine typische Kaisergestalt haben, und das Porträt mußte zu selbständiger Naturbeobachtung anregen."

B. Riehl, dessen wertvollen Ausführungen über die oberbayrische Plastik[2]) diese Stelle entnommen ist, trifft zweifellos den Nagel auf den Kopf, wenn er in den Freisinger sowie den anderen Darstellungen Barbarossas Porträtversuche bzw. Porträts erkennt. Daß wir am Beispiel des großen Hohenstaufen den Beweis für die Porträtfähigkeit des dritten Viertel des 12. Jahrhunderts erbringen können, gibt seinen Porträts außerordentliche Bedeutung. Es sei deshalb auf das folgende Kapitel verwiesen. Gewiß spielen individuelle Unterschiede des Künstlers, ebenso wie lokale, eine nicht geringe Rolle, ist doch besonders in der Plastik der Entstehungs-

---

[1]) Abb. bei Ch. H. Kleinstäuber „Geschichte und Beschreibung der altberühmten Brücke zu Regensburg" in den Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg. XXXIII. Bd., 1876, Taf. I, Fig. 1–3, Text S. 216 f. Vgl. auch Graf Walderdorff „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart" S. 574.

[2]) Berthold Riehl „Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts." Abhandlungen der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, historische Klasse, 23. Bd. 1906. S. 1—76.

ort von ausschlaggebenderer Bedeutung als in der Malerei, immerhin gewinnen wir aber auf Grund dieses Materiales ein zutreffendes Urteil über die durchschnittliche Höhe der damaligen Porträtplastik. Was aber ebenso wichtig ist, wir sind in der Lage, in der Bildnerei denselben Beweis zu erbringen, wie in der Malerei: daß nämlich das sogenannte typische Porträt nichts weiter ist, als ein modernes Phantasieprodukt. Riehl trifft hier wieder so ziemlich das Richtige, wenn er schreibt: „Eine bewußte Typik, ein Verlassen der Natur zugunsten eines durch feste Schulregeln gebildeten Schemas liegt ihr (der mittelalterlichen Plastik) fern. Wenn uns in der mittelalterlichen Kunst manches leicht typisch erscheint, so gründet dies vor allem in unserem entwickelteren und daher so ganz andersartigen künstlerischem Sehen, das es uns schwerer macht, als wir gewöhnlich glauben, uns in die künstlerische Anschauung des Mittelalters zu versetzen. Wir sind an schärfere Kontraste gewöhnt, bleiben daher leicht an auffallenden Ähnlichkeiten, die wir gern Typik nennen, hängen und übersehen die oft versteckten individuellen Züge. Gerade sie sind aber wichtig, denn in ihnen zeigt sich die schrittweise Entwicklung."

Wenn ich hier wieder Riehls Worte anführe, so liegt es an meinem natürlichen Bestreben Gewährsmänner zu Worte kommen zu lassen, die selbständig zu denselben Ansichten gelangten, wie ich sie vertrete. Wie ich im vorigen Bande ausführte, liegt der Grund für die bisherige Annahme eines typischen Porträts — einer contradictio in adiecto — weniger an der Gleichartigkeit der Werke infolge einer geringen Durchbildung der Gesichtspartien, als vielmehr in der uns fehlenden Fähigkeit, geringe Unterschiede wahrzunehmen. Nicht, wie Riehl glaubt, unser entwickelteres Sehen, sondern das gerade Gegenteil ist Schuld an diesem Irrtum. Genau wahrgenommen wird nur das Bekannte, Fremdes aber homogen empfunden. Da uns nun die Arbeiten früherer Jahrhunderte und fremder Völker in den meisten Merkmalen fremd sind und wir erst durch mühevolles Versenken in die Details unser Auge für die Feinheiten schärfen, so ist diese Ungeübtheit unserer Augen Ursache für das Zusammenwerfen recht verschiedenartiger Dinge in den einen Topf der Typik.

Daneben ist allerdings hervorzuheben, daß besonders in der Malerei eine ganze Anzahl von Gesichtspartien nach bestimmten schematischen Kunstregeln wiedergegeben werden, so daß, mit Beschränkung auf diesen Punkt, allerdings von Typik mit Recht gesprochen werden kann. So ist, wie ich im ersten Bande ausführte, der Mund, ebenso wie das Auge, fast ausnahmslos in ein und derselben Schule bei allen Köpfen in gleicher Weise dargestellt. Aber zum Porträt wird ein Kunstwerk nicht durch diese stilistischen Stereotype, sondern im Gegenteil ausschließlich durch diejenigen Partien, die nach dem Modell kopiert sind, so wenig wie es heute einem Verständigen einfiele, gerade die auf allen Photographien korpulenter Damen gebräuchliche Retouchierung der Taille zu betonen und daraus zu folgern, daß die Photographie der Gegenwart nur typische Bilder liefere. Die einzig richtige Ausdrucksweise würde hier lauten: die Porträts sind individuell mit Ausnahme dieser Retouchen. Und ebenso müssen wir von den mittelalterlichen Porträts sagen: sie sind individuell mit Ausnahme dieser oder jener schematisch oder typisch wiedergegebenen Partien.

Nun läßt sich zwar in der Malerei eine Liste von Gesichtspartien aufstellen, die nach bestimmten Schulregeln, also unindividuell behandelt werden. Ein gleicher Versuch in der Plastik stößt jedoch auf Schwierigkeiten. Und zwar liegt das daran, daß in den Klöstern fabrikmäßig, wenn man sich so ausdrücken darf, Miniaturen hergestellt wurden, da der Bedarf groß war, daß ferner ein befreundetes Kloster einem anderen Erzeugnisse seiner malerischen Produktion schenkungsweise oder als Leihgabe überwies, oder daß Mönche innerhalb der Klöster ausgetauscht wurden, kann man sich doch die Beweglichkeit der mittelalterlichen Bevölkerung, wenn auch natürlich nicht so groß wie heute, so doch nicht leicht groß genug vorstellen, während in der Plastik die Verhältnisse wesentlich anders lagen. Ganz richtig hebt Riehl in der vorgenannten Arbeit hervor, daß die Ähnlichkeit der Kirchenanlagen leicht erklärt werden kann durch Übersendung bzw. Austausch der Baupläne, eventuell durch Wanderung eines Architekten, während keine Rede davon sein kann, daß die Steinmetzen in corpore von Ort zu Ort zogen. Zudem war ein Tympanon nicht zum Zwecke des Kopierens von einem Ort zum andern verschickbar. Diese Faktoren bedingen große lokale Selbständigkeit der plastischen Arbeiten, und dies wieder steht einer strengen Schulüberlieferung in der Behandlung der einzelnen Körperteile entgegen.

Wenn wir daher diese Umstände in ihrer Wirkung auf die Porträtkunst berücksichtigen, so werden wir zum Resultate kommen, daß sie ihr im allgemeinen entschieden günstig waren. Das Fehlen schematischer Ausdrucksmittel für bestimmte Gesichtspartien, oder doch wenigstens ihre größere Seltenheit gegenüber der gleichzeitigen Malerei hatte zwar den Nachteil, daß der einzelne Bildhauer sich tüchtig plagen mußte, um eine entsprechende Lösung der ihm gestellten Aufgaben zu finden. Er mußte selbständig versuchen, die Körperproportionen, Augen, Mund usw. usw. in adäquater Weise in Stein oder Bronze zu kopieren, denn der dem Maler zu Gebote stehende Schatz traditioneller Formen stand ihm nicht zur Verfügung, oder doch wenigstens nur in beschränktem Umfange. Darunter litt zweifellos oft die Menschendarstellung als solche. Was aber profitierte, war die Porträtmäßigkeit. Denn gerade wegen des Fehlens bestimmter Schulformen war der Bildhauer auf intensive und selbständige Naturbeobachtung hingewiesen, und daß diese Vorbedingung jeder Porträtdarstellung ist, bedarf keines Beweises.

Betonten wir soeben das Fehlen der Schultradition, so ist auch hier eine Einschränkung nötig. Ganz aus sich, ganz ohne Vorbilder arbeitete selbstverständlich kein Steinmetz. Irgend einen Lehrer hatte wohl jeder gehabt, irgendwo hatte er sicher schon gesehen, wie diese oder jene Körperform bisher nachgebildet wurde. Aber neben diesen Schulregeln, deren Existenz keineswegs geleugnet werden soll, hatte seine individuelle Künstlerschaft einen weit größeren Spielraum, als sie der Maler besaß. Wenn daher die gleichzeitigen plastischen Porträts den malerischen nicht überlegen sind — nur der Stempelschnitt kann die Konkurrenz aufnehmen — so liegt das in der großen Schwierigkeit der Materialbearbeitung. Andererseits verdanken wir ihnen in einzelnen Fällen wertvolle Ergänzungen der Miniaturen.

Unter den fremden Anregungen in dieser Zeit spielen die byzantinischen Elfenbeinarbeiten sicher keine ausschlaggebende Rolle, aber daß sie für manches

Detail des Faltenwurfs, der Körper- und Gesichtsbildung ergänzend die Ausdrucksmittel des Bildhauers bereicherten, kann nach Goldschmidts Untersuchungen so wenig zweifelhaft sein, wie es andererseits entschieden falsch wäre, wollten wir ohne Einschränkung statuieren, daß unsere Großplastiken nur vergrößerte Kopien von Elfenbeinen seien. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte. Riehl hat Recht, wenn er den Einfluß von Byzanz auf die gesamte deutsche Großplastik gering bewertet, und meint, man könne auch ohne Byzanz steif sein, irrt aber, wenn er jeglichen Einfluß auch in Einzelheiten ablehnt, während Goldschmidt zwar für letzteres den unwiderleglichen Beweis erbrachte, aber über das Ziel hinausschießt, wenn er nun alles auf fremde Anregungen zurückführen zu können glaubt.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu den Freisinger Skulpturen des Jahres 1161 zurück!

Indem wir die Frage offen lassen, ob der Bildhauer allgemeine Kunde von den Schöpfungen der Lombardei besaß, ob er irgendwo in Deutschland seine Ausbildung genossen hatte oder — wie Riehl glaubt — „durchweg auf sich selbst angewiesen" war, wollen wir uns jetzt der Betrachtung der Werke selbst zuwenden.

Was zunächst die in Wirklichkeit wunderschöne Kaiserin[1]) anlangt, so wird unser günstiges Vorurteil von ihren körperlichen Vorzügen durch die unbeholfene Statuette keineswegs bestätigt (Abb. 60). Der viel zu kurze Oberkörper, der dicke Unterleib, die kurzen zu dicken Oberschenkel und zu langen Unterschenkel, die eng an den Leib gepreßten unproportionierten Arme sind in die Augen fallende Unvollkommenheiten. Im schmalen Gesicht der Fürstin fällt der kleine Mund auf, die Nase ist etwas seitlich gebogen, das Gesicht hat einen fast schmerzlichen Zug. Ob dieser Anfang einer seelischen Belebung gewollt oder zufällig ist, sei



Abb. 60. Porträt der Kaiserin Beatrix am Portal des Freisinger Domes.

[1]) Acerbus Morena, Mon. Germ. SS. XVIII, 640, beschreibt sie folgendermaßen: Beatrix . . . . fuit . . . mediocris statura, capillis fulgens ut aurum, facie pulcerrima, dentibus candidis et bene compositis, erectam habens staturam, ore pusillo, vultu modesto, oculis claris, suavibus et blandis; sermonibus pudica, pulcerrima manibus, gracilis et corpore." Vgl. meine Schrift: „Die Porträts deutscher Kaiser und Könige." Neues Archiv der Ges. f. ältere d. Geschichtskunde (und Sonderdruck), XXXIII. Bd., S. 504.

dahingestellt, ebenso der Grad der erreichten Porträtähnlichkeit. Bemerkenswert sind die schmalen langen Hände, die, so wenig vollkommen ihre Ausführung auch ist, vielleicht die Absicht des Künstlers erkennen lassen, ihrer Schönheit gerecht zu werden. Das Obergewand hat nur wenige senkrechte Falten, läßt aber immerhin etwas vom Körper durchschimmern und hebt sich vom Untergewand, dessen Saum einigermaßen natürlich ist, deutlich ab. Die Füße stehen auf einem ansteigenden Sockel, wie dies bei den St. Emmeramer Figuren zu beobachten war. Im Ganzen ist diese Plastik für uns von geringem Interesse, es sei denn, daß sich hier die auch in der Malerei gemachte Beobachtung wiederholen läßt, daß nämlich der primitive Künstler den weichen, bartlosen weiblichen Gesichtern gegenüber recht unbeholfen ist.

Bischof Adalbert, fast ängstlich in die Ecke gedrückt, mit dem Blick nach links gewandt, ist in den Proportionen nicht gerade geglückt. Besonders das vorge-



Abb. 61. Tympanon des Portales der Pfarrkirche zu Mooßburg.

streckte, fast wadenlose Bein, das in gar keinem anatomischen Zusammenhang mit dem Körper steht, ist mißlungen. Der Faltenwurf des Leibrockes ähnelt fast den Rillen einer Melone und läßt in seiner steifen Selbständigkeit keine Spur der Körperformen durchschimmern. Günstig aber muß unser Urteil über die Durchbildung des fleischigen Gesichtes lauten. Die kräftige; breite, mit weiten Nasenlöchern versehene Nase, der große Mund, die — auf unserer Abbild. 63 leider nicht sichtbaren, am Abguß im Münchner Nationalmuseum aber deutlich erkennbaren — Falten im Gesicht lassen keinen Zweitel aufkommen, daß der Künstler hier ein Porträt liefern wollte. Können wir auch im einzelnen nicht feststellen, inwieweit ihm das gelang, so ist doch sicher, daß er unbekümmert um irgend ein Schönheitsideal die Natur zu Rate zog. Der Fortschritt in diesem Punkte gegenüber dem Porträt Reginwards ist daher sehr groß.

Wenn wir auch Vergleichsmöglichkeit hätten, da im Tympanon der zwischen 1171 und 1181 erbauten nicht fernen Mooßburger Kirche ein zweites plastisches

Porträt Adalberts erhalten ist, ihn im Profil darstellend, wie er das Kirchenmodell widmet, so wollen wir uns doch mit Rücksicht auf die verschiedene Auffassung ein näheres Eingehen darauf versagen und uns im Anschluß an Riehl, dessen Arbeiten im Verein mit denen Hagers wir in erster Linie unsere Kenntnis der bayrischen Plastik verdanken, auf eine Würdigung der Technik und Auffassung beschränken, die beide vielleicht vom Schottenportal beeinflußt, ihnen aber überlegen sind.

Die Arbeit ist flüchtig, die Proportionen sind vergriffen, Köpfe, Extremitäten und Falten lassen hinsichtlich ihrer Durchbildung manches zu wünschen übrig. Trotzdem sind Ansätze zu freierer Kunst unverkennbar. „Die Köpfe zeigen immerhin eine gewisse Mannigfaltigkeit, von typischer Wiederholung ist keine Rede. Die Figuren stehen nicht steif nebeneinander, sondern treten, abgesehen vom hl. Kastalus, wo dies offenbar nicht gelang, in lebendige Beziehung zu Christus, den Mittelpunkt des Ganzen. Die Falten sind nur durch einfache Hauptlinien angedeutet, durch diese aber doch leidlich charakterisiert, der Künstler nimmt sogar, wenn auch zuweilen etwas mißverstanden, einige Rücksicht auf den Körper unter dem Gewande.“ Dies gilt besonders von Maria. Daß nicht jegliche Naturbeobachtung fehlt, was bei einer Kunst, die relativ so selbständig wie die deutsche dieser Zeit erwächst, selbstverständlich ist, zeigt sich auch in der ziemlich richtigen Behandlung der Hände und der annähernd richtigen Stellung der Füße. Über den Porträtwert besitzen wir kein Urteil, da kein guterhaltenes Porträtsiegel Adalberts erhalten zu sein scheint und es untunlich erscheint, bei der flüchtigen Arbeit ein Enfacebild mit einem solchen im Profil zu vergleichen. Unsere Abbildung 61 gibt Aufschluß über das Ganze, Abbildung 62 aber läßt die Details besser erkennen.



Abb. 62. Bischof Adalbert von Freising im Portaltympanon der Mooßburger Kirche.

Besser sowohl als Porträt wie als Arbeit ist die in kräftigem Relief in etwa halber Lebensgröße am Freisinger Portal thronende berühmte Figur Friedrich Barbarossas. Schon die Art ihrer selbständigen Anbringung zumal an so hervorragender Stelle lehrt, daß sich die bisherige Geringschätzung der Gestalt lebender Menschen zu verflüchtigen beginnt. Allerdings handelt es sich um einen mächtigen Kaiser! Aber daß ihm ein Denkmal gesetzt wird, ist immerhin bezeichnend und bleibt in gleicher Weise für lange Zeit eine Ausnahme. Leben wir doch in einer Periode, die die Plastik nur als Teil der Architektur gelten läßt und lebende Personen nur in unmittelbarer Beziehung zum Höchsten darzustellen gewohnt ist.

Sehen wir von der vielleicht zu Beginn des XIV. Jahrhunderts überarbeiteten Kleidung[1]) und den besseren Proportionen sowie der relativ ungezwungenen Hal-

[1]) Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 154, Anm. 2.

tung des Kaisers ab, indem wir uns auf eine Betrachtung des Kopfes beschränken, dann läßt schon ein flüchtiger Blick, ein Vergleich mit dem nebenstehenden Porträt



Abb. 63. Kaiser Friedrich Barbarossa und Bischof Adalbert am Dom zu Freising.

Adalberts, keinen Zweifel aufkommen, daß der Bildhauer sich redlich bemühte, dem Gesicht individuellen Charakter zu verleihen. Das länglich-ovale, energische Gesicht

Friedrichs ist von großen, leidlich gut gebildeten, mit Ober-, Unterlid und Pupille versehenen Augen beherrscht. Die kräftige Nase mit je einer scharfen Falte an den Seiten ist fast ganz gerade. Über dem ziemlich kleinen, gut geformten Mund mit schmaler Oberlippe lagert ein kurzer, anscheinend wie in der heutigen Mode kurz abgeschnittener Schnurrbart, der kurze, durch fast parallele flache Rinnen angedeutete Vollbart an Wangen und Kinn schmiegt sich den Konturen des Gesichtes an. Die deutlich markierten Brauen vervollständigen das Porträt, das wir zunächst mit dem anderen des Kaisers im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall, einem künstlerisch ganz minderwertigen Erzeugnis, vergleichen wollen (Abb. 64).



Abb. 64. Friedrich Barbarossa, Steinrelief im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall.

Das an einem Pfeiler in etwa halber Lebensgröße — von der Spitze der Krone bis zu den Füßen sind es 89 cm — eingemeißelte Porträt ist in bedeutend flacherem Relief gehalten, viel schlechter ausgeführt und auch minder gut erhalten als die schöne Freisinger Statue. Die Augen bestehen aus Ellipsen mit eiförmigen Wülsten im Innern, die Nase fehlt fast gänzlich, der Mund ist kaum erkennbar. Dagegen ist die ungefähre Gesichtsform die gleiche wie auf dem Freisinger Porträt, nur daß das Kinn etwas spitzer zuläuft. Der Schnurrbart ist kurz, Kinn- und Backenbart ist hier wie dort gleich, doch sind die Haare an den Enden gebogen, wohl als Andeutung der Locken. Dagegen ist von den Stirnhaaren Barbarossas auf der Freisinger Skulptur nichts zu sehen, während sie hier fransenartig mit umgebogenen Enden in die Stirn fallen. Die Haarbehandlung ist sehr unbeholfen.

Was die Auffassung anlangt, so ist die Figur stehend, mit Zepter und Reichsapfel dargestellt; die Gewandung läßt deutlich Mantel und Leibrock unterscheiden. Die Falten des letzteren sind eng aneinander liegend, flach und parallel, die des ersteren halbkreisförmig und sehr schematisch. Die Füße stehen etwa rechtwinklig zueinander, was der Haltung etwas größere Natürlichkeit gibt, als sie bisher bei der parallelen Stellung möglich war. Von den Körperformen läßt die Gewandung kaum etwas durchscheinen, vielmehr ist sie noch eng und steif, wie um den Körper gewickelt.

Die strenge Frontalität des Reliefs verbunden mit der geringen Technik, die eng anliegenden Arme und die ungeschickt modellierte Hand legen kein günstiges Zeugnis für die Künstlerschaft des Bildhauers ab, der nicht im entferntesten seinem

Freisinger Kollegen gewachsen war. Das hindert aber nicht, daß die Individualisierung, so primitiv sie auch ist, ausreicht, um vermittels einer Conclusio per conclusionem den Kaiser auch ohne Beischrift identifizieren zu können.

Da wir von Barbarossa noch eine Reihe weiterer Darstellungen besitzen, die uns ein zutreffendes Urteil über den Stand der damaligen Porträtskulptur gestatten und den erreichten Ähnlichkeitsgrad festzustellen erlauben, wird es sich empfehlen, erst später, nachdem wir die anderen plastischen Werke Deutschlands Revue passieren ließen, diese zusammenfassend näher zu untersuchen. Vorläufig ist es unsere Aufgabe, einen informatorischen Blick auf die anderen Arbeiten zu werfen.

Gleichzeitige bayerische Plastiken kommen für uns nicht weiter in Frage, da der uns leitende Gesichtspunkt ja weder eine Geschichte der deutschen Skulptur, noch die der Menschendarstellung überhaupt erfordert, sondern diese nur insoweit berücksichtigt werden müssen, als es zum Verständnis unseres engeren Themas, der Entwicklung des plastischen Porträts in Deutschland erforderlich ist.

Nur die beiden, Kirchenmodelle in den Händen tragenden Gestalten am Portal der Franziskanerkirche in Salzburg[1]), wohl bald nach 1167 entstanden, seien noch aufgeführt.

Auch aus der entwickelteren romanischen Zeit haben sich wenig bedeutende Arbeiten in Oberbayern erhalten. Andere Gebiete eilten wesentlich schneller voran, so daß auch die schönen Skulpturen aus Wessobrunn, jetzt im Nationalmuseum in München befindlich, mehr lokales als allgemeines Interesse bieten, es sei denn wir legen Gewicht auf die Tatsache, daß bereits in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts eine völlige Emanzipierung der figürlichen Plastik von der Architektur zu verzeichnen ist. Die Fortschritte in den Proportionen, Gewandbehandlung und Bewegungsmotiven sind ungeheuer, aber sie waren an andern Orten Deutschlands wesentlich größer. Daß sie nicht mehr zeichnerisch-flach, sondern plastisch gesehen sind und auch dadurch über die Moosburger und andere Arbeiten des XII. Jahrhunderts hervorragen, ist nicht unwichtig. Auf alle Fälle lehrt dieser ganze Zyklus rundplastischer Figuren, daß die Fortschritte in der Skulptur sich im XIII. Jahrhundert nicht auf wenige Distrikte beschränkten, sondern in fast ganz Deutschland nachweisbar sind, und zwar, wie hier, aus sich heraus ohne fremde Einwirkung.

Von Porträtgrabsteinen hat sich der des Seemoser erhalten, der 1231 in Freising starb (Abb. 65). So unbeholfen die Arbeit ist, auch hier erkennen wir mit Riehl das Streben des Bildhauers, das Vorbild in der Natur möglichst getreu wiederzugeben mit völligem Verzicht auf ein bewußtes Verlassen der Natur zugunsten eines durch feste Schulregeln gebildeten Schemas. Mit anderen Worten: es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß der Steinmetz die feste Absicht hatte, ein Porträt zu schaffen. Das lehrt zum wenigsten der lange und wilde Bart, und wir würden

---

[1]) Abb. bei Heider „Mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg", Wien 1857, Taf. IV mit Beschreibung. Herr Abt Willibald Hauthaler von St. Peter hat die Liebenswürdigkeit, mich noch auf die Arbeit von Steinhauser über Kirchen und Kirchenbau in Salzburg in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburgs Landeskunde. XXIII. Bd., 1883, S. 323 aufmerksam zu machen. Ob die beiden nicht nimbierten, bei Heider S. 31 abgebildeten Marmorreliefs am Portal der Stiftskirche in Salzburg Porträtwert besitzen, sei dahingestellt.

sicher eine Reihe von beobachteten Zügen feststellen können, wenn wir nur Vergleichsmaterial besäßen.

Im übrigen ist die Technik dieses ältesten Porträtgrabsteines des Alpenvorlandes recht primitiv. Der Körper ist durch das Gewand verdeckt, die Falten sind bloß gerade Linien, am Mantel spitzwinkelig. Von einer individuellen Behandlung von Augen und Ohren ist keine Rede, vielleicht ist auch die Nase vom Steinmetz willkürlich gebildet. Und doch verstand er die Kunst, die wesentlichen Charakteristika Seemosers mit wenigen Zügen festzulegen, und daß er auch die Natur in Einzelheiten zu beobachten verstand, lehrt die Behandlung des Daumens und die verschiedene Größe der übrigen Finger.



Abb. 65. Grabstein Seemosers im Dom zu Freising.

Aber ein kleiner Provinzialmeister war er doch nur. Das wird uns später ein Blick auf die übrigen unsterblichen Schöpfungen dieser Periode zeigen. Ob aber dieser bescheidene Steinmetz nicht mehr Gewissenhaftigkeit in der Nachbildung des Gegebenen besaß, als seine großen Kollegen von Naumburg und Bamberg, ob er nicht deshalb mehr das Zeug zum Porträteur in sich hatte, als diese Meister, die mit dem Ruhm ihrer Werke die Welt erfüllen sollten, das bleibe eine offene Frage.

Holzskulpturen haben sich aus dieser Periode trotz der Vergänglichkeit des Materiales in ziemlicher Anzahl in Altbayern erhalten, über die Riehl an vorgenannter Stelle erschöpfende Auskunft gibt.

Holzporträts besitzen wir, bis auf ein vielleicht in Frage kommendes, aus dem ganzen Zeitraum nicht. Trotzdem sind die Holzskulpturen, wenn auch nicht für unsere besonderen Zwecke, von nicht geringer Bedeutung. Auch sie lassen deutlich den Fortschritt zu größerer Freiheit und Naturbeobachtung erkennen.

Während z. B. die überlebensgroßen Gestalten der Maria und des Johannes vom Altenstädter Kreuzaltar — jetzt im Nationalmuseum in München — noch deutlich die Gebundenheit des Künstlers an die Form des Baumstammes zeigen, sind andere von ziemlicher Freiheit. Doch nicht diesem in der Steinplastik ja ebenfalls zu verfolgenden von der Entwicklung eingeschlagenen Wege zuliebe verdienen die Arbeiten in Holz unser Augenmerk, sondern besonders weil wir hier die Bewältigung des nackten Körpers an den Christusfiguren, desgleichen aber auch die Versuche, seelische Belebung in die Masse zu bringen, kontrollieren können. Die Altenstädter Figuren lassen noch nicht die Spur irgendeiner Erregung in ihren plumpen hölzernen, glotzäugigen Gesichtern erkennen, vielmehr wird der Schmerz um den Tod Christi allein dadurch angedeutet, daß Johannes den Kopf nach vorne neigt, Maria aber den Blick aufwärts richtet und die im Gebet gefaltenen Hände an die Wange hält.

Auch die Christusdarstellungen vermögen im Anfang dieser Periode den Ausdruck des Leidens nicht in die Mienen zu legen. Wie Riehl sicher mit Recht vermutet, nicht so sehr in Erinnerung an die altchristliche Übung nicht das Leiden des Heilandes darzustellen, als aus künstlerischem Unvermögen. Später will das besser gelingen, doch nimmt das Gesicht nicht selten jenes bekannte archaistische Lächeln an, das sich genau so auf altgriechischen Statuen findet.

Bemerkenswert sind zwei im bischöflichen Museum zu Freising befindliche, etwa 55 cm hohe, noch dem XII. Jahrhundert angehörige Holzskulpturen. Während die sitzende den hl. Zeno laut Inschrift darstellt, ist die stehende Bischofsgestalt vielleicht ein Porträtversuch.

Das länglich-ovale Gesicht ist bartlos, „Haare und Bart sind nur durch gleichmäßig wiederholte Locken angedeutet, die Augen des stehenden Bischofs sind durch die Lider fast geschlossen, übrigens nicht ungeschickt beobachtet. Auch die Modellierung des Mundes und des Kinns, sowie die Züge von der sehr derben Nase zum Munde zeigen einige Naturbeobachtung, ganz roh aber sind die Hände. Die Gestalt kommt unter dem bischöflichen Gewande garnicht zur Geltung, die Falten sind nur ganz oberflächlich angedeutet“.[1])

Die große Ähnlichkeit der Werke in Holz mit denen in Stein erklärt sich nicht nur aus dem Stilcharakter der Zeit, sondern, nach einer ansprechenden Vermutung Bergners, auch daraus, daß derselbe Künstler häufig in beiden Materialien tätig war. Besonders im Winter, wenn die Arbeit am Bau unmöglich war, mag er im häuslichen Atelier zum Schnitzmesser gegriffen haben.

Diese Erwägung führt uns zu einer kurzen Betrachtung der damaligen Arbeitsweise überhaupt. Ursprünglich ist von einer Scheidung zwischen Steinmetz und Bildhauer keine Rede. Sie gehörten nicht nur derselben sozialen Stufe an, sondern waren, mindestens bis zum Ende des XII. Jahrhunderts, wohl überhaupt stets dieselben Personen. Die ganze figurale Plastik, die, es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, lediglich dazu diente, den Tier- und Pflanzenornamenten auch menschliche hinzuzufügen, die also der Architektur gegenüber durchaus in dienender Stellung verharrte, wurde ja von Steinmetzen geschaffen. So gut sie Ornamente meißelten, so gut trauten sich die tüchtigeren an menschliche Gestalten heran. Der Übergang ist fließend.

Noch von 1384 wird, wie Vöge in seinem trefflichen Werke[2]) anführt, bezeugt, daß Bildhauer auch zu einfachen Steinmetzarbeiten verwandt wurden.

Daß man damals, nachdem die deutsche Kunst bereits ihre höchste Blüte erreicht und überschritten hatte, nicht die größten Meister zum Aushauen von Kletterblumen und Rosen verwandte, versteht sich ja wohl von selbst. Immerhin ist es ein Fingerzeig für die im allgemeinen gleiche soziale Stellung, die Bildhauer und Steinmetz einnahmen.

---

[1]) Über die bayerische Holzplastik vgl. die genannte Abhandlung Berthold Riehls, S. 23 ff. Abb. des Bischofs, Taf. II, Nr. 1, und — besser — bei Richard Hoffmann, „Die Kunstaltertümer im erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising“, München 1907, S. 4.

[2]) Vgl. Vöge. „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter“, Straßburg 1894. Besonders S. 267 ff. sind oben wiederholt berücksichtigt.

Da die Plastik, wie gesagt, einen Teil der Architektur bildete und selbständige Bedeutung bis ins XIII. Jahrhundert nur auf Grabmälern besaß, so war der Künstler nicht etwa seiner Phantasie überlassen, sondern mußte die Figuren in den ihm zur Verfügung gestellten Stein meißeln. Daher oft, im Anfang stets, die Unfreiheit, die eng anliegenden Arme, die steife Haltung usw.

Daß unter diesen Umständen der Bildhauer nicht einfach drauf los schlug, sondern sich vorher ein genaues Bild dessen machen mußte, was er im gegebenen Material verkörpern wollte, ist klar. Und zwar zeichnete er sich auf Kartons in Größe des später auszuführenden Bildwerkes die Figuren genau vor. „Diese Vorzeichnungen müssen mit großer Sorgfalt hergestellt worden sein, ja hier lag ohne Zweifel der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit", sagt Vöge. Tonmodelle hatte man im Anfange sicher noch nicht, daß sie aber am Ende des XII. Jahrhunderts auftreten, ist wahrscheinlich, im XIII. sind wir darüber sogar durch einen günstigen Umstand genauestens unterrichtet; daß man aber tunlichst nach einem lebenden Menschen und nicht aus der Phantasie schuf, versteht sich von selbst.

Im Tympanon des Ostchores des Naumburger Domes befindet sich eine halbvollendete Skulptur, an der wir die Arbeitsweise des großen Meisters, der jedenfalls vor Vollendung starb und durch Konservierung des unberührt hinterlassenen Werkes besonders geehrt werden sollte, in allen Stadien genauestens verfolgen können. Am Kopf Christi findet man nämlich eine Reihe kleiner Bohrungen. „Es sind dies die Lehrpunkte, wenn ein Modell mit dem Kugelzirkel auf den vorgearbeiteten Stein abpunktiert wird, um die genauen Verhältnisse und die Höhen- und Tiefenlage der einzelnen Glieder und Flächen festzulegen. Daß die mittelalterlichen Künstler etwa seit dem XII. Jahrhundert nicht mehr nach Zeichnungen oder aus freier Hand, sondern nach besonders entworfenen Tonmodellen gearbeitet haben, ist schon immer gemutmaßt worden." [1]) Hier nun haben wir dafür den unwiderleglichen Beweis, allerdings aus einer Zeit, die ganz unvergleichlich hervorragenderes schuf, als die, in welcher wir uns befinden. Tatsächlich waren alle Studien, Verbesserungen und Entwürfe mit der Vollendung des Tonmodelles abgeschlossen; was zu tun übrig blieb, war nur die Übertragung in Stein, ein mechanischer Prozeß, der heute von den Bildhauern anderen Händen zum guten Teil überlassen wird. Daß ein gewaltiger Meister, wie der Naumburger, sich lebender Modelle bediente, ist so selbstverständlich, daß Bergners mit einem „vielleicht" vorgebrachte Vermutung fast verwundert. Mit Gliederpuppen kann man mit dem besten Willen keine unsterblichen Werke schaffen, wie sie das XIII. Jahrhundert uns in so reicher Fülle spendete.

Doch wir haben unserer Periode entwicklungsgeschichtlich und zeitlich weit voraus gegriffen. Das Arbeiten nach Tonmodell setzt die Bequemlichkeit des Ateliers voraus. Damals aber und bis zum Schluß des XII. Jahrhunderts wurde der Stein erst ausgehauen, nachdem er bereits an Ort und Stelle versetzt, also der Mauer eingefügt war. Von den verschiedenen Nachteilen dieser Manier, denen gegenüber

---

[1]) Heinrich Bergner. „Beschreibung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XXIV. Heft, Stadt Naumburg, Halle 1903, S. 150.

bereits Viollet le Duc auf die Vorteile der Atelierarbeit aufmerksam macht, fällt für uns besonders der ins Gewicht, daß man dem hohen Herrn, der im Tympanon porträtiert werden sollte, wohl kaum zumuten konnte, sich hinauf zu bemühen. Daher war der Bildhauer im wesentlichen auf die in seiner Zeichnung und der Erinnerung festgehaltenen Züge angewiesen.

Die Plastik des benachbarten Schwabens in diesem Zeitraum ist in ihren Anfängen, wie z. B. das Relief am Westturm der Peterskirche zu Hirsau, entstanden zwischen 1083 und 1091 beweist, unglaublich roh.[1]) Überhaupt hat Alemannien auf diesem Gebiete bis zum Ausgang des XII. Jahrhunderts recht wenig Ersprießliches hervorgebracht.

Interessant sind immerhin die drei in sehr flachem Relief gehaltenen Sandsteinplatten auf Burg Hohenzollern[2]), die etwa um das Jahr 1100 entstanden sein dürften. So durchaus unplastisch sie sind, so steif und eckig die Figuren — der hl. Michael, Christus, die heiligen 3 Könige und 2 andere Heilige — dastehen, so bemerkenswert sind die saubere Arbeit, die sorgfältige Haarbehandlung und einzelne Bewegungsmotive, die auf Naturbeobachtung schließen lassen, verriete nicht die ganze Skulptur größte Verwandtschaft mit altchristlichen Elfenbeinarbeiten, allerdings, wie Fastenau bemerkt, solchen zweiter Qualität. Wenn auch das Vorbild nicht genau bestimmbar ist, so haben wir hier doch einen der äußerst seltenen Fälle, wo ein Elfenbein direkt in größerem Maßstabe in Stein übertragen zu sein scheint.

Die Gewandbehandlung ist schematisch, aber — etwas in dieser Zeit Unerhörtes — sie läßt den Körper durchschimmern. Die von der Innenseite gesehenen Füße muten naiv an. Erinnert man sich aber, daß z. B. die alten Egypter[3]) ebenso verfuhren, desgleichen die Perser und andere Völker auf gleicher Stufe, so wird man in diesem wie in so manchem anderen Punkte sich hüten, direkte Übertragung zu sehen. Sehr häufig besteht ja die anscheinend große Verwandtschaft primitiver Erzeugnisse oder gar ihre supponierte Abhängigkeit von andern lediglich in derselben Unbeholfenheit der Erscheinungswelt gegenüber. Wie Woermann wiederholt betont und wir immer aufs Neue bestätigt finden, erzeugt die gleiche Entwicklungsstufe auch gleiche Formen.

Das um ein halbes Jahrhundert jüngere Tympanon der Altstädter Kirche in Pforzheim, ein Relief in rotem Sandstein, ist erschreckend roh und bedeutet keinesfalls einen Fortschritt (Abb. bei Fastenau, S. 10). Noch primitiver, an die ersten Versuche der Naturvölker in Proportionen und Ausführung gemahnend, sind die Menschenfiguren an den Kirchen in Illingen, Rietheim, Brackenheim und Dunnigen, von denen Fastenau Abbildungsproben auf S. 57 und 58 gibt.

Der Mitte des Jahrhunderts gehört das Tympanon in Alpirsbach an, das unser besonderes Interesse durch die Porträts des Stifters verdient, eines Klerikers bezw. eines Laien in geistlichem Kostüm und einer Dame, der Sage nach Adalberts

---

[1]) Vgl. Fastenau, „Die romanische Steinplastik in Schwaben". Eßlingen 1907. Abb. S. 3. Auch die anderen im Text erwähnten Werke sind hier reproduziert.

[2]) Abb. ebenda, S. 12.

[3]) Vgl. Woermann, Geschichte der Kunst", I. Bd., S. 107.



Abb. 66. Stifter am Tympanon der Klosterkirche in Alpirsbach.

von Zollern und seiner Gemahlin Irmengard. Fastenau findet „absolut nichts Porträtartiges“. Daß dieses Urteil unrichtig ist, bedarf nach einem Blick auf unsere Abbildung keines Beweises, wenn wir auch nicht imstande sind, den Grad der Porträtmäßigkeit festzustellen. Daß Porträtabsicht vorlag, kann keinem Zweifel unterliegen, da wir gerade bei Stifterbildern, wo uns eine Kontrolle möglich war, dies stets feststellen können. Unsere Abbildungen 66 und 67 sind nach dem Abguß im Germanischen Museum in Nürnberg hergestellt.

Dieses Werk ist aber nicht nur als einziges mir bekanntes gleichzeitiges schwäbisches Porträt wertvoll, sondern ebenso sehr durch seine künstlerischen Qualitäten. Die Proportionen sind recht gut gelungen, die Bewegungen frei, die Gewandung verrät Beobachtung und läßt sogar den Körper deutlich durchschimmern. Mit Recht nennt Fastenau die Engel, trotz der eng anliegenden Unterkleidung, „fast graziös“. Auch die Faltenlage beim Stifter ist gelungen, wenn auch noch schwerfällig. Bemerkenswert sind die ringförmigen Falten um die Knie und die schweren, massigen Armfalten bei Irmengard.



Abb. 67. Stifterin im Tympanon der Klosterkirche in Alpirsbach.

Die anderen Menschendarstellungen, als da sind z. B. die Kreuzigungsgruppe im Tympanon der Stiftskirche zu Ellwangen, Madonna und Kind, sowie die Kreuzigungsgruppe an der Johanniskirche in Gmünd, die Kreuzigungsgruppe am Hauptportal der Pfarrkirche in Engern und das Tympanon der alten St. Ulrichskirche in Augsburg, jetzt im Nationalmuseum in München befindlich, bieten uns nicht nur kein spezielles Interesse wegen Fehlens von Porträtdarstellungen, sondern sind auch vom künstlerischen Stand-

punkt aus wenig bedeutend. Die üppige Phantastik vieler Darstellungen hier zu würdigen besteht ja keine Veranlassung. Auffällig ist die starke Differenz in der Qualität der Arbeiten an verschiedenen Orten, wie sie z. B. die spätromanischen, aber unglaublich rohen Skulpturen am Dachgesims der Kirche in Plinningen erkennen lassen.[1]) Ein neuer Beweis dafür, daß gerade die Skulptur sehr von lokalen Verhältnissen abhängig war und sich dort in der Regel ohne fremde Einflüsse organisch entwickelte. Daß eine kleine ländliche Gemeinde sich nicht dieselben Kräfte verschreiben konnte, wie die reichen Klöster und Städte, ist selbstverständlich. Was aber befremdet, ist das außerordentlich verschiedene Niveau selbst von Werken, die durch räumliche Nähe und finanzielle Gleichstellung der Bauherren das Gegenteil vermuten ließen.

Es läßt sich bei den älteren Werken bis ins XIII. Jahrhundert deutlich ein kunstloserer Flachstil von einem kunstvolleren Hochrelief unterscheiden. Ersterer besteht in einer mehr oder minder tiefen rohen Steinmetzarbeit. Bergner[2]) charakterisiert ihn treffend folgendermaßen: „Köpfe, Hände und Füße fallen im Interesse der Deutlichkeit sehr groß aus. Die Innenzeichnung fehlt entweder ganz oder wird durch lineare Einritzungen geschaffen, so die Linien der großen runden Augen, Nase, Mund, etwa noch Kopfbedeckung und Gürtel angedeutet. Von Kunstwert oder formalem Fortschritt ist keine Rede . . . . Der Flachstil ist an Dorfkirchen so gut zu Hause, wie an Kathedralen, nur daß eine geschicktere Hand gelegentlich etwas Faltenwerk in Linien oder leichter Modellierung anzudeuten sucht.“ Schulbeispiel für diesen Bauernstil bieten die obengenannten schwäbischen Skulpturen.

Das von diesem wenigstens im Laufe der Entwicklung deutlich zu unterscheidende Hochrelief, das allein höheren Porträtansprüchen genügen kann, da nur in ihm der Versuch gemacht wird, durch bessere Durchbildung mehr Details zu veranschaulichen, ist zwar in den Anfängen fast ebenso unbeholfen, zeigt aber doch sowohl durch strengere Stilisierung, als durch bessere technische Schulung des Bildhauers seine Überlegenheit. Bergner meint, die Gestaltbildung sei nicht dem unbefangenen Naturblick entsprossen, sondern verrate durch ihre übergroße Länge ihre Beeinflussung durch einen Schönheitskanon.

Was diesen Kanon anlangt, so beweist ein Vergleich der verschiedenen Werke derselben Zeit, ja sogar derselben Gegend, daß von einer genaueren Proportionslehre keine Rede sein kann. Schon das Fehlen fast aller anatomischen Kenntnisse steht dem im Wege. Anderseits ist es aber richtig, daß gewisse Züge, besonders der überschlanke Wuchs, von der Steifheit der Haltung, der strengen Frontalität oder scharfen Profilstellung abgesehen, die ja als Gemeinsamkeiten jeder primitiveren Kunst nicht auf Konto eines Stiles gesetzt werden dürfen, sich auf allen besseren Werken der Zeit finden. M. E. hat der Künstler diese Gestalten aber nicht mit bewußter Befolgung einer Schulregel oder eines Kanons geschaffen, sondern ganz allein befangen von Schönheitsideal seiner Zeit, dem sich zu entziehen fast niemand gelingen will. Der Bildhauer mußte, ebenso wie der gewöhnliche Steinmetz, wie oben bemerkt, eine nicht geringe Gewandtheit im Zeichnen besitzen.

[1]) Abb. bei Fastenau, S. 75 ff.

[2]) Heinrich Bergner, „Handbuch der kirchlichen Kunstdenkmäler“, S. 217.

Diese lernte er aber durch Meister und an Vorbildern, die im Sinne dieser Schlankheit dachten und geschaffen waren. Hier zeigt sich nicht nur deutlich der Einfluß der zeichnenden Künste auf die Plastik, der zweifellos in Komposition und Auffassung sehr groß war, hier dokumentiert sich vor allem das Stilgefühl einer Epoche, das in allen ihren Leistungen sich unbewußt und ungewollt wiederspiegelt.

Alwin Schultz hat aus der gleichzeitigen Literatur ein Schönheitsideal abstrahiert, das durchaus dem in Plastik und Malerei, was die Körpergestalt betrifft, entspricht.[1]) Da es damals nur die Extreme gut und böse, schön und häßlich gab, bezw. von diesen allein die Rede ist und Uebergänge in der Literatur überhaupt nicht vorkommen, so war es nicht allzu schwer herauszufinden, was ausschließlich den Menschen von damals am Körper schätzenswert erschien. Das ist aber immer eine mässig große schlanke Gestalt! Damals liebte man nur das Graziöse im Gegensatz etwa zum Massigen, das die Renaissance bevorzugte. „Smal" kommt wohl fast in jeder Körperschilderung vor, dem entsprechen auch durchaus die ikonographischen Denkmäler. Deshalb dürfte es nicht zutreffend sein, den Bildhauern einen besonderen Kanon zuzuschreiben, wo doch ihre Erzeugnisse aus ganz demselben Geist und ästhetischen Empfinden geschaffen wurden, wie die der Maler und Poeten.

Auch die starre Typik in der Gesichtsbildung kann ich mit Bergner nicht finden. Hier den Gegenbeweis zu erbringen, ist ja der Hauptzweck dieser Untersuchung. Treffend dagegen sind seine anderen Ausführungen. „In der Modellierung herrscht ein Verfahren beiderseitiger Abrundung... Das Gewand liegt eng an und ist sehr sorgfältig in dicht aneinander gelegte gerade Längsfalten geteilt. Nur auf dem Bauche, um die Knie und Schultern sind Spiral- und Halbkreisfalten gezogen, zwischen den Beinen Pfeilspitzen. Die Haare sind gescheitelt und fein geriffelt." Daß es auch hier Ausnahmen gibt, ist klar. Denn, um es immer wieder zu betonen, eine so einheitliche Leistung, wie wir sie in den gleichzeitigen Malerateliers finden, ist in der damaligen Plastik nirgends nachzuweisen. Von Bedeutung ist die Beobachtung Voeges, daß auch in den Fällen, in denen antike Werke kopiert wurden, die mittelalterliche Kunst instruktiv zum Archaismus der frühgriechischen Kunst in einigen Beziehungen, z. B. den feingefälteten Gewandes, zurückkehrt.

Bevor wir die Kunst Schwabens verlassen, sei noch des Porträts des Baumeisters Hermanus gedacht, der sich außen an einem Chorpfeiler der Klosterkirche von Maulbronn abgebildet haben soll.

Wenden wir uns nun weiter nach Westen, in die Schweiz. Größte Bedeutung haben die wohl zwischen 1176 und 1177 entstandenen Skulpturen an der Galluspforte des Basler Münsters.[2])

[1]) Quid de perfecte corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII mi et XIII mi senserint", Wratislaviae 1866, S. 16f. und derselbe „Höfisches Leben zur Zeit der Minnesänger". 2. Aufl. Leipzig 1889. I. Bd. S. 212. An beiden Stellen sind die literarischen Belege zitiert. Eine Ergänzung schrieb ich unter dem Titel: „Die Körperschilderung unserer Vorfahren in Kunst und Literatur". Politisch-anthropologische Revue. IV. Bd. 1905. S. 333 ff.

[2]) Arthur Lindner, „Die Basler Galluspforte und romanische Bildwerke der Schweiz". Straßburg 1894. Das längere Zitat ist S. 23f, entnommen. Unsere Abbildungen 68 und 69 verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Ganz, Konservators der öffentlichen Kunstsammlungen in Basel. Die Aufnahmen sind vom Photograph Koch.

Während bisher die Schweizer Skulpturen sehr mangelhaft waren, ist hier ein großer Fortschritt zu konstatieren. Daß daran die von Vöge vortrefflich analysierte französische Plastik[1]) einen Hauptanteil hat, ist nicht zu bezweifeln. Im allgemeinen läßt sich ja die Befruchtung der deutschen Kultur und Kunst von Frankreich aus, dem damals die unbestrittene Führerschaft auf diesen Gebieten zugefallen war, recht genau nachweisen, wenn auch einzelne Werke, wie die St. Emmeramer Plastiken aus dieser Entwicklung herauszufallen scheinen, und je weiter wir nach Westen vordringen, desto höhere Leistungen dürfen wir erwarten. Deshalb sind die pla-



Abb. 68. Die Galluspforte am Münster in Basel.

stischen Erzeugnisse der Schweiz in diesem Zeitraum den übrigen deutschen im allgemeinen überlegen.

Indem wir uns mit einem kurzen Hinweis auf die plumpen Figuren an der Kirche St. Johann Baptista in Grandson, an der Stiftskirche von Payenne (Waadt), der Kirche von Notre Dame de Valère bei Sitten und St. Pierre zu Genf begnügen, Werke, die zwar die üppige Phantasie des romanischen Stiles zeigen, aber weder technisch hervorragend noch durch das Vorkommen von Porträts bemerkenswert sind, wenden wir uns an der Hand Lindners einer eingehenderen Betrachtung der berühmten Galluspforte zu. (Abb. 68 und 69.)

[1]) Wilhelm Vöge, „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter". 1894.

Dieses Portal, nicht nur bei weitem das schönste der Schweiz, sondern überhaupt eines der bedeutendsten Deutschlands, ist, wie Lindner zweifellos mit Recht vermutet, das Werk eines weit gereisten Mannes, der die französischen Skulpturen kannte, in Frankreich vielleicht studiert hatte, nebenbei aber sicher auch die Erzeugnisse anderer Länder, besonders der Lombardei, auf sich hatte wirken lassen. Vor allem war aber der Erbauer ein genialer Mann, der alle Einflüsse selbständig zu verarbeiten vermochte und dadurch in der dem heiligen Gallus geweihten Pforte ein Werk schuf, dem eine Sonderstellung gebührt. Ein weiteres Nachspüren seiner Quellen ist für uns nur von geringer Bedeutung, und deshalb wollen wir nicht Stellung nehmen zur Ansicht Rahns[1]), der seine Vorbilder in Burgund sucht, noch uns vorbehaltlos auf die Seite Lindners, der für die Provence stimmt, stellen, vielmehr der Individualität des Meisters und seiner reichen Kenntnis der zeitgenössischen Kunst größte Anerkennung zollen.



Abb. 69. Das Tympanon der Galluspforte von rechts gesehen.

Da wir hier Gelegenheit haben, die Frage nach dem sogenannten individuellen oder traditionellen Stil, der wir in der frühmittelalterlichen Porträtmalerei so oft begegneten, neuerdings der Beantwortung näher zu bringen, wollen wir zunächst die vier Evangelistenstatuen genauer betrachten.

Steif, mit eng anliegenden Armen, mit starr aufrecht gehaltenen, keinerlei Leben verratenden Köpfen und angezogenem Kinn, zudem übermäßig aufgeschossen, stehen die heiligen Männer da; nur ihre Hände sprechen. „Ebenso tot und steif wie ihre Körper selbst, ist ihre konventionell erstarrte Gewandung.“ Antike oder aus Byzanz übermittelte Vorbilder — die wirkenden Kräfte sind ja so zahlreich, daß an ein genaues Abgrenzen zurzeit gar nicht gedacht werden kann — sind in der Gewandbehandlung noch zu ahnen. „Aber aus wohlverstandenem Gefält ist hier ein meist unwahres Linienwerk geworden. Zahllose, feine, eng nebeneinander herlaufende Furchen bedecken die ganze Kleidung, deren größere Konturen sich dagegen stellenweise, hauptsächlich in den Unterkörpern, in gut beobachtete und überzeugend dargestellte Falten legen.“ Die Vorliebe für Schmuck und Zierlichkeit der Ornamente, die wir bei den gleichzeitigen Erzeugnissen der Stempelschneidekunst feststellen konnten, dokumentiert sich hier durch minutiöse, an Filigranarbeit erinnernde Durchbildung der Bordüren, Mantelsäume, Halsabschlüsse usw.

„Die schmalen, länglich ovalen Köpfe sind noch äußerst roh gebildet und von maskenartiger Häßlichkeit. Aus den derb modellierten Gesichtern, deren starke

[1]) R. Rahn, „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz“. Zürich 1876.

Nasen größtenteils beschädigt sind, stieren drohend weit geöffnete, brillenartig umrandete Augen, deren Sterne durch große, ehemals jedenfalls ausgefüllte — beim Lukas fehlende — Bohrlöcher gebildet sind. Das Haupthaar ist über der Mitte der platten, ziemlich hohen Stirne gescheitelt und fällt in langen glatten Strähnen, welche nur beim Matthäus lockenartige Ausläufer zeigen, über die Schultern herab. Die spitzig-rund geschnittenen Vollbärte heben sich in scharfer Linie von den Wangen ab, so daß sie wie vorgebunden oder angeklebt erscheinen, und umrahmen die ganze untere Gesichtshälfte und den wulstigen Mund, ohne das Kinn sichtbar werden zu lassen. Beim Lukas ist der sich natürlich kräuselnde Bartwuchs noch zu besonders ornamentaler Spielerei ausgeartet". Diese zutreffende Beschreibung gilt nur für drei der Evangelisten, da der Kopf des Johannes im XIV. Jahrhundert erneuert wurde.

„An den Händen ist jede Ader deutlich erkennbar, an der nach auswärts gekehrten Handfläche des Markus sind selbst Hautfalten naturwahr angedeutet."

Gegenüber der hölzernen Steifheit der Evangelisten überraschen die zahlreichen kleinen, auf unseren Abbildungen deutlich erkennbaren Figuren des Portales durch die Lebendigkeit ihrer oft sehr gut beobachteten Bewegungsmotive, durch ihre Lebenswahrheit und Freiheit der Auffassung. Wüßten wir nicht aus zahlreichen technischen Uebereinstimmungen, daß sie von der Hand desselben Künstlers stammen, könnten wir auf den Gedanken kommen, sie einer anderen Zeit oder wenigstens einer anderen Schule zuzuschreiben.

Woher diese verblüffende Verschiedenheit der Auffassung? Lindner sagt, für die Körperbildung sei die Skulpturenschule maßgebend. „Getreu nach überkommener Vorschrift bildet er seine Gestalt, strählt oder lockt er Bart und Haar, legt er die Gewänder, wer weiss zum wievielten Male, in dieselben Falten. Alles ist nach altbewährtem Rezept, nach strenger Regel ausgeführt". Das ist richtig, bedarf aber der Ergänzung. Zunächst dürfte, wie bereits früher erwähnt, die Tradition in einer Bildhauerschule nicht so streng durchgeführt worden sein, wie in einer Malerschule. Ein mechanisches Kopieren, dem Durchpausen ähnlich, gibt es hier nicht; Massenfabrikation für den Export existiert auch nicht. Wie groß die Selbständigkeit des Steinmetz war, geht ja deutlich aus der auch von Lindner gemachten Beobachtung hervor, daß in den Körperproportionen wohl jeder Steinmetz etwas vom andern abweicht. Gerade die Proportionen sind aber in der Plastik das allerwichtigste, die sollten am ehesten einen strengen Kanon vermuten lassen.

Wenn sich ein Nebeneinander von Freiheit in den wichtigsten Punkten mit Gebundenheit in viel unwichtigeren findet, so können wir eine Erklärung fordern. Und zwar dürfte sie nicht so schwierig sein, als es den Anschein hat. Jeder Steinmetz hat irgendwo, sei es auch nur bei einem anderen Meister seines Heimatortes, Lehrjahre durchgemacht und in ihnen gewisse technische Fertigkeiten erlernt. Diese beschränken sich aber im wesentlichen auf wenige schematische Einzelheiten, analog der Mundbildung in den gleichzeitigen Malschulen, und sind viel weniger zwingend wie dort, schon wegen des Fehlens der Möglichkeit zu pausen und wegen der viel geringeren Produktion. Mit diesen technischen Kunstgriffen gewappnet, die ihm die Möglichkeit an die Hand geben, Falten oder Haare oder Augen zu bilden, tritt der

Steinmetz an seine Aufgaben heran. In allem hat er völlige Freiheit, nur nicht in diesen technischen Ausdrucksmitteln, ebenso wie auch wir beim Ausdruck unserer Gedanken, mögen sie auch noch so neu sein, an Worte gebunden sind, die andere vor uns geprägt haben, Neuschaffung von Worten aber nur in wenigen Fällen angängig ist, im wesentlichen nur im Verein mit Neuschaffung von Begriffen.

So ausgerüstet beobachtet der junge Bildhauer die Natur und hält in Stein fest, was ihm beachtenswert erscheint: die Kämpfe zwischen Mensch und Ungetier, wildbewegte Szenen, Kämpfe und Vorgänge aus altem und neuem Testament. Hier kann er seiner regen Phantasie Spielraum nach Belieben lassen. Anders steht er aber Gestalten gegenüber, die, wie die Evangelisten, Propheten, Heilige oder gar Christus religiös im eminentesten Sinne sind.

Es ist eine Erfahrungstatsache, daß die Religion, als konservativstes Element der menschlichen Kultur, alle Neuerungen tunlichst lange fern hält. Gegenüber den Faktoren der Veränderung, den Zeitströmungen, Moden und Fortschritten, verkörpert sie die Beharrung. Dasselbe gilt von der religiösen Kunst aller Zeiten und Völker. Nur in Nebendingen und Nebenpersonen schleicht sich hier fast verstohlen das Neue, der Naturalismus ein. Religiöse Kunst ist stets traditionell oder ideal[1]). Wie die gleichzeitigen illustrierten Ritterromane, nicht aber die kirchlichen Prunkhandschriften, uns Zeugnis geben von den Fortschritten in der Naturbeobachtung, in der zunehmenden Emanzipation von Vorbildern, so finden wir nicht in den feierlichen Gestalten, die die Portale der Kirchen bewachen, über dem Eingang thronen, jenen Realismus wieder, der gerade für das Porträt so unerläßlich ist. Auf Kapitellen, in Genrebildchen, auch in kleinerem Maßstabe wagte es zuerst die neue Kunst Eingang zu suchen in die heiligen Stätten. Heute ist es noch genau so. Unsere modernen Kirchenskulpturen und -gemälde sind noch durchaus im Geist der Vergangenheit gehalten. Ein Naturalist und Impressionist, der für eine Kirche etwa Maria als Judenweib aus dem Volke, womöglich in formauflösenden Farbflecken, malen wollte, würde mit Recht verurteilt werden.

Das Vorgehen unseres Bildhauers bestand also darin, daß er die großen, die Blicke besonders stark auf sich lenkenden Evangelisten in traditioneller, steifer und idealistischer Weise verkörperte, in den kleinen bewegten Nebenszenen aber seinem Naturalismus und seiner individuellen Beobachtung freien Lauf ließ. Daß darum die Gewand- und Haarbehandlung, kurz die Technik dieselbe blieb, ist selbstverständlich. Auch wir schreiben mit derselben Handschrift Kondolenzbriefe und Trinklieder.

Besonders wertvoll ist die Galluspforte für uns, weil sie im Tympanon zwei Porträts enthält. Am weitesten links kniet, mit dem Modell in der Hand, der bärtige Architekt, mit kappenartiger Kopfbedeckung. Rechts entspricht ihm der Stifter, ein bartloser Kleriker, nach Lindners Vermutung der 1177 verstorbene Hugo von Hasenburg, Bischof von Basel, der Erbauer der Kirche von St. Ursanne, deren

---

[1]) Dieselbe Beobachtung machen wir z. B. an den Götterdarstellungen der alten Egypter. Vgl. Karl Woermann, „Geschichte der Kunst alter Zeiten und Völker", I. Bd., S. 104, und passim. Die Frontalität, den Göttergestalten gegenüber ausnahmslos in Geltung, wird bei untergeordneten Personen durchbrochen.

Portal der Galluspforte ähnelt, nur weniger reich ist. Den Donator faßt Paulus an der Hand, um ihn dem in der Mitte tronenden Christus zuzuführen, ein kleiner Engel legt die Hand auf seine Schulter. Es ist also eine ausgesprochene Dedikationsszene. Die Mitte des Tympanons nimmt Christus ein, zu dessen Rechten Petrus steht. Diese heiligen Figuren bestätigen in ihrer Auffassung das oben Gesagte: sie sind weit feierlicher und steifer, als die auch in kleinerem Maßstabe gehaltenen Sterblichen.

Über den erreichten Grad der Porträtähnlichkeit fehlt uns mangels Vergleichsmaterials leider ein Urteil. Daß Porträtabsicht vorliegt, kann nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen und geht nicht nur aus der Verschiedenheit der beiden Donatoren hervor, sondern auch aus der Verschiedenheit ihrer Gesichter und der der Heiligen.

Was die Auffassung anlangt, so ist die hier vorkommende für Dedikationsszenen typisch. Der Baumeister hält in der Regel knieend das Kirchenmodell — oft hält es auch der Donator selbst — der Stifter aber naht sich, falls er sein Geschenk nicht selbst überreicht, mit demütiger Gebärde. Nur auf diese Weise war es dem Menschen möglich, in den Kreis der Heiligen zu treten. Daß er das nur im kleineren Format, seiner geringeren Würdigkeit entsprechend, tun konnte, ist selbstverständlich.

Bei Friedrich Barbarossa haben wir noch andere Auffassungen kennen gelernt. Als Kaiser durfte er am Kirchenportal tronen, ja, er war gewürdigt in ganzer Gestalt, stehend und im vollen Ornat im Kreuzgang eines Klosters verewigt zu werden. Einem gewöhnlichen Manne wäre diese Ehre nicht widerfahren. Bemerkenswert ist noch, daß kein einziges Porträt dieser Zeit, wenn wir von Grabsteinen absehen, in Lebensgröße gehalten ist.

Wohl in derselben Zeit sind die beiden Reliefs im Großmünster zu Zürich entstanden, die man, verleitet durch die Inschrift „Guido“, lange Zeit dem X. Jahrhundert zuschrieb, die aber, wie Lindner nachweist, ganz zweifellos erst unserer Periode angehören. Uns interessiert weniger das eine der Basreliefs, das einen Zweikampf darstellt, dem Zuschauer mit allen Zeichen der Freude anwohnen, sondern das am dritten Pfeiler, der das nördliche Seitenschiff vom Hauptschiff trennt, befindliche, den Einzug eines Kaisers veranschaulichende. Der Fürst sitzt, mit Mauerkrone und Zepter geschmückt, langhaarig und vollbärtig zu Pferde, hinter ihm ein Adler. Da man den Zweikampf auf den 965 erfolgten Tod des Herzogs Burckhard von Alemannien, eines Vasallen Ottos des Großen, deutete, so glaubte man im Kaiser Otto den Großen erkennen zu dürfen. Tatsächlich hat er mit dem Elfenbeinrelief und der Beschreibung Widukinds einige Ähnlichkeit, kam auch, da die Erbauung des Münsters unter seine Regierung fiel, zunächst in Betracht. Andere Gründe, die Form der Schilde, die nicht geringe Technik und Bewegung der Figuren läßt aber über Lindners Datierung keinen Zweifel mehr bestehen. Ob aber tatsächlich, wie dieser vermutet, der Einzug Barbarossas in Zürich im Jahre 1155 dargestellt werden soll, so daß wir hier noch ein gleichzeitiges Porträt des großen Staufers besitzen würden, wollen wir vorläufig dahingestellt sein lassen.

Die beiden den Kaiser empfangenden Gestalten sind die heiligen Geschwister Felix und Regula.[1])

Wenn auch, wie Adolf Goldschmidt[2]) vermutet und durch eine Reihe von Beispielen belegt, der Zweikampf keineswegs historische, sondern nur symbolische Bedeutung besitzt und die Freude der recht naturalistisch aufgefaßten, zwar zu kurzen, aber nicht unproportionierten Zuschauer dem Siege der Kirche über Welt und Laster gilt, so ist das kein Grund, in der Kaiserfigur ebenfalls ein Symbol zu vermuten. Allerdings ist es auffällig, daß, wie Georg Zimmermann anführt, das Relief an der Porta Romana in Mailand, das die 1162 durch Barbarossa erfolgte Vertreibung der Bürgerschaft und ihre Rückkehr 1167 veranschaulicht, die älteste Darstellung eines historischen Vorganges auf italienischem Boden ist, so dass die Schweiz hier einen Vorsprung hätte, aber auch das ist kein Grund, a limine diese Möglichkeit hier von der Hand zu weisen. Zudem kann man ja genau genommen mit Rücksicht auf die beiden Heiligen hier von einer historischen Szene nicht wohl sprechen, da doch die Einordnung des Vorganges in den Charakter des Ortes durchaus gewahrt ist. Daher bleibt uns zur einwandfreien Identifizierung nur die bewährte Methode der Porträtvergleichung übrig, die wir später im Zusammenhange in Anwendung bringen wollen.

Das hervorragendste Schweizer Bildwerk dieses Zeitraumes ist die noch dem 12. Jahrhundert angehörende Vincenztafel in Basel[3]), von der Bergner sagt, es sei eines jener Werke, wo man an Wunder zu glauben geneigt ist. Tatsächlich ist sie „von einer ganz rätselhaften Vollendung des Reliefstiles, ganz in der Art der Spätantike". Erstaunlich ist die Freiheit und Beweglichkeit der Figuren, die Richtigkeit der Proportionen und die Fülle individueller Beobachtungen. Die Physiognomien lassen bereits jene Wunderwerke ahnen, die ein Menschenalter später auf deutschem Boden erstehen sollten. Leider hat sich ein gleichwertiges Porträt nicht erhalten.

Das benachbarte Elsaß hat schon in früherer Zeit eine Reihe plastischer Werke hervorgebracht, über die wir uns allerdings nur sehr vorsichtig äußern können. Wohl eine der ältesten Arbeiten ist der schon früher besprochene Grabstein Etichos und seiner sagenhaften Tochter der hl. Otilie, im Kreuzgang des Otilienklosters, beide mit völlig zerstörten Gesichtern. Vielleicht gehören diese sehr rohen Arbeiten noch der ottonischen Periode an. Das wäre deshalb nicht unmöglich, weil auf diesem uralten Kulturboden die vorhandenen Reste römischer Skulpturen zur Nachahmung angeregt haben mögen. Bestimmt aus dem 12. Jahrhundert — dem Forrer auch obiges Werk zuweist — stammen die Porträts der Äbtissinen Relind und Herrad von St. Odilien, die an den Seiten eines dort befind-

---

[1]) Vgl. S. Vögelin, „Der Großmünster in Zürich", in den „Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich". Zürich 1841, mit Abbildungen im 1. Teil. Text, S. 11, Lindner S. 77 ff., Abbildungen der Kampfszene ebenda. Ferner: „Rahn, „Beobachtungen über die Bauart und die Ausstattung des Großmünsters in Zürich", im „Anzeiger für Schweizer Altertumskunde", 1898, S. 118 ff.

[2]) Adolf Goldschmidt, „Der Albanipsalter". Berlin 1895, S. 47 ff.

[3]) Abbildung in H. Bergners „Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer", S. 218.

lichen Steines mit Bildnissen des Bischofs Leudgar, Marias und des Jesuskindes angebracht sind. Herrad, wohl die Verfasserin des berühmten Hortus deliciarum, hat mit den dort gezeichneten weiblichen Gesichtern anscheinend nur geringe Ähnlichkeit; vor allem ist ihre Frisur auf dem Grabstein durchaus verschieden von der der anderen Nonnen des berühmten Klosters.[1]) (Abb. 70.)



Abb. 70. Die Äbtissinnen Relind und Herrad. Skulptur im Kloster St. Odilien auf dem Odilienberg.

Interessanter sind die wohl noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Reliefs am Portal der Stiftskirche zu Andlau, die zugleich unsere obige Bemerkung von der relativen Freiheit der profanen gegenüber der archaistischen Gebundenheit der religiösen Auffassung bestätigen. Während nämlich die im Tympanon sitzenden Gestalten Christi mit Paulus und Petrus steif und eckig sind, sind die an den Pfosten angebrachten Szenen recht bewegt. Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man in diesen im Gegensatz zum Tympanon in flachem Relief gehaltenen Darstellungen je eines Mannes ganz unten die Stifter erkennen. Sie erheben in lebhafter, an Szenen an die Hildesheimer Bronzetüre erinnernder Bewegung die Hände betend gen Himmel. Die Verwitterung dieser Skulpturen verbietet auch nur Mutmaßungen über Porträtähnlichkeit zu äußern, umso mehr, als bei der üppigen Symbolik dieses phantasiereichen Werkes nicht mit Bestimmtheit feststeht, ob es sich hier wirklich um Stifterfiguren handelt.[2])

Das der Galluspforte nahe verwandte, aber um etwa 2 Dezennien jüngere Portal der Kirche von Sigolsheim, dessen Tympanonfiguren durch die breiten Massen der Gewänder und die Windungen der unteren Gewandfalten aus den übrigen gleichzeitigen Menschendarstellungen herausfallen, enthält die Figur eines knienden Ritters und eines Bauern mit Weinfaß in roher Ausführung. Ob es sich hier wenigstens bei der ersten Figur um ein Stifterbild handelt —

---

[1]) Abb. bei Schöpflin, „Alsatia illustrata", I. Bd., Taf. II, bei S. 796, danach bei Kraus, S. 236. Unsere Abbildung ist dem Werk von Forrer, „Der Odilienberg", Straßburg 1899, Verlag von Karl J. Trübner, Taf. XX, entnommen. Auf Taf. XIX ist der Grabstein Etichos abgebildet.

[2]) Abb. in den von Hausmann herausgegebenen „Elsässischen und lothringischen Kunstdenkmälern" (Verlag von Heinrich in Straßburg), I. Bd., Taf. 102. Woltmann, „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß", S. 18, sieht in ihnen Träger des oberen Baues, ähnlich den tragenden Figuren an den Königsgräbern von Persepolis.

man will in ihr den Grafen Egelof von Rappoltstein erkennen — bleibe dahingestellt.[1])

Der Zeit kurz vor 1200 gehört das Tympanon der Kirche des benachbarten Kaysersberg an, das neben schlanken Gestalten in guter Bewegung das Porträt des Stifters oder Baumeisters in Sandstein festhält. „Conradus“, so heißt er, steht in größter Unbeholfenheit, klein und steif, roh in der Ausführung, zur Seite der heiligen Personen, eine formlose Jammergestalt mit riesigem Kopf, die einer früheren Zeit anzugehören scheint.[2]) Daß wir mit ihr für unsere Zwecke nichts anfangen können, liegt auf der Hand.

Endlich sei aus dem Ende des Jahrhunderts noch das sehr schöne, französischen Einfluß verratende Tympanon der Pfarrkirche in Lemoncourt genannt, auf dem ein ritterliches Ehepaar verewigt ist. Diese Arbeit gehört zu den reifsten der ganzen Periode.[3])

Da die übrigen Werke von Elsaß-Lothringen nur ornamentalen Charakter besitzen oder doch mindestens keine Porträts aufweisen, wenden wir nun unsere Blicke weiter nördlich in die Rheinlande.

Die Plastik der Rheinlande, die bisher noch so gut wie unbekannt war, ist durch die Kunsthistorische Ausstellung, welche 1902 in Düsseldorf stattfand, uns wesentlich näher gebracht worden.

Wenn auch die bildnerische Tätigkeit nicht auf gleicher Stufe mit der hochentwickelten malerischen steht, so ist sie deshalb doch beachtenswert, und Bodes Wort vom „Mangel eines ausgesprochenen plastischen Sinnes in den Rheinlanden“, bedarf nunmehr einer Korrektur.

Wie wir gelegentlich der Beleuchtung der Stempelschneidekunst und Elfenbeinschnitzerei sahen und später bei Betrachtung der Goldschmiedekunst bestätigt finden werden, hat der Unterrhein in diesen Techniken ganz Hervorragendes geschaffen. Daß auch die Steinplastik nicht zu kurz kam, hat uns Paul Clemen[4]) gelehrt.

Während der 4 Jahrhunderte römischer Herrschaft hat die Skulptur am Rhein geblüht. Wie man bisher aber glaubte, war in den Stürmen der Völkerwanderung und den folgenden Jahrhunderten alles vernichtet worden. Dagegen betont Clemen, daß die Tradition dieser alten Schule nie ganz erloschen sei, indem er den Nachweis erbringt, daß eine Reihe frühromanischer Werke direkt von römischen Grabsteinen abgeleitet seien.

Noch der Mitte des 11. Jahrhunderts gehören die Holztüren von St. Maria auf dem Kapitol in Köln an; die kurzen großköpfigen Gestalten sind allerdings noch recht unbeholfen.[5]) Aus dem Beginn des folgenden Jahrhunderts, nämlich von 1112,

---

[1]) Abb. ebenda, I. Bd., Taf. 16. Vgl. Woltmann, S. 16.

[2]) Abb. in den „Elsäßischen und lothringischen Kunstdenkmälern“, I. Taf. 31, Text S. 4.

[3]) Abb. ebenda, II. Bd., Taf. 30. — Der Textband des genannten Werkes wurde oben benutzt, ebenso Franz Xaver Kraus, „Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen“.

[4]) Die rheinische und westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, „Zeitschrift für bildende Kunst“. N. F. XIV. Bd. 1903, S. 95 ff.

[5]) Abb. bei Aus m'Weerth, „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters aus den Rheinlanden“. Leipzig 1857, II. Taf. 40.

besitzen wir in dem von Lambert gegossenen bronzenen Taufbecken der Bartholomäuskirche zu Lüttich ein Werk, das den außerordentlichen Fortschritt in der Menschendarstellung, soweit Metallguß in Frage kommt, beweist und uns mit Bewunderung erfüllt. Bode, der eine der fünf dort dargestellten Szenen abbildet — einen Abguß besitzt das Germanische Museum in Nürnberg — lobt die glücklich in sich abgeschlossene Komposition von wenig Figuren. „Die Verhältnisse der Gestalten sind richtig getroffen, Bewegung und Ausdruck derselben sind lebendig und doch maßvoll. Wie dasselbe Motiv mit großem Geschick in verschiedener Weise variiert ist, so sind auch Bewegung, Ausdruck und Gewandung von großer Mannigfaltigkeit, dabei aber ungesucht und von einem Geschmack und selbst Adel in den Linien, die schon an die vornehmen Kompositionen eines Andrea Pisano erinnern.“ Woermann sagte, die Haarbildung zeige nicht den Archaismus steifer Ringellocken, sondern ergeht sich in weichen Wellenlinien. Die Gewänder fallen natürlich herunter. Die Gestalten beherrschen ihre Bewegungen von allen Seiten, und in ihrer Art ist auch diese Kunst beinahe klassisch.“

Zweifellos haben in diesem für seine Zeit außerordentlich schönen, allerdings mehr französischen als deutschen Werk Naturbeobachtung und Studium der Antike einen höchst segensreichen Bund eingegangen.[1]) Indem wir, da für unsere Zwecke bedeutungslos, die rohen Reliefs am Portal des katholischen Pfarrhofs in Remagen, einige Figuren im Museum zu Trier und Köln, das Relief der Juliana im Dom zu Worms von Meister Otto oder den ebendort befindlichen Daniel in der Löwengrube von Adelricus und andere Arbeiten — Porträts befinden sich nicht darunter — übergehen, uns mit dem Hinweis begnügend, daß die Namensnennung der Bildhauer von gesteigertem künstlerischen Selbstgefühl Zeugnis ablegt, wenden wir uns den Chorschranken aus der Pfarrkirche zu Gußdorf bei Neuß zu. Diese noch bemalten, Szenen aus dem neuen Testament veranschaulichenden Arbeiten, die bereits der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören, bedeuten einen Fortschritt in der Menschendarstellung, was ihnen eine gewisse Berechtigung verleiht, hier genannt zu werden. Die Gliedmaßen sind nämlich unter der Gewandung durchmodelliert, außerdem verraten sie nach Clemen einen ganz ausgeprägten Stil und zeigen scharfe Silhouettenwirkung. Der Faltenwurf ist ziemlich manieriert in zierlicher Parallelstrichelung. Die Frontalität ist völlig durchbrochen, die Bewegungen sind ausdrucksvoll, die Gesichter edel, die Proportionen schlank.[2]) Der Marienaltar zu Brauweiler steht dahinter weit zurück mit seinem Archaismus und den wiederkehrenden Kopftypen.[3])

Wohl schon aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts ist das schöne Tympanon, das wir nach dem Abguß im Germanischen Museum in Nürnberg als Abbildung 71 wiedergeben. Eine Anfrage beim Museum über die Herkunft dieses Werkes, das durch die links knieende Bischofsfigur, jedenfalls eines der schönsten Porträts seiner

[1]) Vgl. auch S. Rousseau im „Bulletin des commissions royales“, XIV. Bruxelles 1875, p. 337 ff. Abb. Tafel bei p. 330.

[2]) Abb. bei Clemen, „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Grevenbroich“, S. 35, Taf. 3 und 4.

[3]) Abb. ebenda, Landkreis Köln, Taf. 4 bei S. 45.

Zeit, uns besonderes Interesse bietet, führte zu keinem positiven Ergebnis. Früher war es falsch bestimmt. Vielleicht befindet sich das Original im Paulus-Museum zu Worms. Leider ist es unter diesen Umständen unmöglich, den Bischof zu identifizieren und eventuell mit Siegeln zu vergleichen. Jedenfalls ist sein Gesicht vortrefflich individualisiert und von den andern ganz charakteristisch unterschieden.

Da der Zweck dieser kurzen Referate über die bedeutendsten Menschendarstellungen lediglich der ist, über die generelle Art zu informieren, in der die beginnende Großplastik sich ihrer Aufgabe, Heilige und Typen zu bilden, entledigte, um dann auf Grund dieses Hintergrundes die individuelle Formgebung sich klarer abheben zu lassen, nicht aber der den gesamten Kunstbetrieb der romanischen Periode uns vor Augen zu führen, können wir die Rheinlande verlassen mit der



Abb. 71. Rheinisches Tympanon unbekannter Herkunft. Vgl. Text.

Konstatierung, daß weitere Porträts aus dieser Zeit sich nicht erhalten haben. Von Grabsteinen mit Bildnissen ist mir auch nur der der hl. Plektrudis in der Krypta von St. Maria im Kapitol zu Köln bekannt[1]), ein leichtes, bemaltes Flachrelief. Dagegen hat sich die Zeichnung (von 1602) vom Grabmal der Gräfin Margarethe von Elsaß († 1192), die in St. Donat in Brügge bestattet war, erhalten. Wenn auch noch im Stromgebiet des Rheines liegend, ist dieser prächtige Sarkophag, das wohl einzige erhaltene Werk dieser Art der romanischen Periode, doch ganz in französischem Geiste gedacht. Jedenfalls war er eines der großartigsten derartigen Denkmäler des romanischen Stiles, selbst wenn wir die damals noch überlegenen Grabfiguren Frankreichs mit ihnen in Vergleich setzen.[2])

---

[1]) Abb. bei Bergner, „Handbuch der kirchlichen Altertümer", S. 296.
[2]) Abb. C. Dehaisne, Histoire de l'art dans la Flandre . . . ." Lille 1886, I. Taf. X.

Im benachbarten Westfalen ist das älteste Steindenkmal die Darstellung der Kreuzabnahme an den berühmten, bei Bode abgebildeten, Externsteinen bei Horn von 1115. Dieses primitive, wie Wörmann richtig bemerkt, schon durch seine Anbringung an die Felsenskulpturen der Ur- und Naturvölker erinnernde Werk ist nicht nur durch die klare, byzantinischen und malerischen Vorbildern entlehnte Komposition bemerkenswert. So archaistisch die feine Fältelung der Gewänder, die keine Spur der Körperformen durchschimmern läßt, anmutet, so relativ geglückt sind die Proportionen der schlanken Gestalten. Die sich in Geberden äußernde Tragik des Momentes ist deutlich veranschaulicht, ein Streben des Meisters nach Freiheit ist bei aller Unbeholfenheit im einzelnen nicht zu übersehen. Allerdings sollte es in diesen Gegenden lange dauern, bis es gelingen wollte in Stein Ansprechendes zu leisten, von Porträts ganz zu schweigen.

Daß der Bronzeguß der Steinskulptur weit voraneilt, zeigt sich aber auch hier, haben wir doch in der gegen 1160 gefertigten Kappenberger Porträtsbüste Barbarossas, die wir später eingehend betrachten werden, einen der hervorragendsten Porträtsversuche dieses Jahrhunderts zu erblicken.

Von ganz außerordentlicher Bedeutung ist die Skulptur dieser Periode in Sachsen, wo bald, dem Zuge der deutschen Kultur von Westen nach Osten folgend, die deutsche Plastik ihre höchsten Triumphe feiern sollte, um dann die Palme dem südlicheren Franken abzutreten.

Adolf Goldschmidt hat zuerst Ordnung in die stattliche Reihe der erhaltenen Denkmäler gebracht, indem er ihre Erzeugnisse bis zum 13. Jahrhundert in drei Stilperioden teilt. Wir folgen dieser seiner Gliederung.[1])

Der ersten Goldschmidtschen Periode gehören die Gräber der Äbtissinnen in der Schloßkirche zu Quedlinburg an, die Bronzefigur des Erzbischofs Friedrich von Wettin im Dom zu Magdeburg, die Stuckreliefs in der Michaelskirche zu Hildesheim, die Figuren an der Brüstung der Westempore zu Gröningen und die Skulpturen des hl. Erbo in der Stiftskirche zu Gernode.

Diese Stilperiode trägt als Charakteristikum nach unserm Gewährsmann nur allergröbste Modellierung zur Schau, sowie einen Faltenwurf, der nur durch eingeschnittene Linien oder durch schematische übereinander geschichtete flache Falten mit Zickzackkonturen angedeutet ist. Die Körper sind steif, die Bewegungen der Glieder eckig und mit möglichster Vermeidung jeder Verkürzung. Die Köpfe sind ausdruckslos, mit großen glotzenden Augen und nur durch Haar und Bart in oberflächlichster Weise unterschieden.

Die drei Äbtissinnen, Adelheid I. († 1044), Beatrix († 1062) und Adelheid II. († 1095) haben ihre Grabsteine sicher nicht vor dem Tode der letztgenannten, vielleicht erst nach 1129 erhalten, so daß von Porträtähnlichkeit wohl auch im letzten Falle kaum die Rede sein könnte, selbst wenn das Gesicht nicht völlig zerstört wäre. Daß sie, wie Goldschmidt meint, den tiefen Verfall der Kunst dieser Gegenden seit der Ottonenzeit, die als wertvollsten Nachtrieb das Grabmal Rudolfs von

---

[1]) Adolf Goldschmidt, „Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen", Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd., 1900, S. 225 ff.

Schwaben hinterlassen hatte, beweisen, scheint mir irrig zu sein. Da der Bronzeguß der Steinplastik vorausgeht, müssen wir ihn auch mit anderem Maße messen und weit entfernt deshalb diese Grabsteine für mißglückte Ausläufer des Bernwardinischen Kunst anzusehen, scheint mir schon aus der Wahl des Steines als Material hervorzugehen, daß man sich einer bedeutenden Aufgabe gewachsen fühlte. Und das war sie. Denn wenn wir annehmen — was m. E. nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen kann — daß die drei Grabmäler gleichzeitig sind, so beweist das nicht geringen Unternehmungsmut; eine völlig neue Aufgabe derart im Großen in Angriff zu nehmen, läßt auf alles andere eher schließen, als auf Verfall, und tatsächlich gehören diese Äbtissinnengräber auch zu den frühesten ganz selbständigen mittelalterlichen Geist verratenden Skulpturen, die wir besitzen. Sie lehnen sich nicht in irgend nachweisbarer Weise wie die Werke Bernwards an die Antike oder den Orient an, sondern haben mit jeglicher Tradition gebrochen. Daß nicht sofort Meisterwerke entstehen konnten, ist unter dieser Voraussetzung selbstverständlich.



Abb. 72. Grabstein der Äbtissin Adelheid I. in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

Was die Grabsteine im einzelnen betrifft, so legen wir am besten die von Quast gegebene Beschreibung zugrunde.[1])

[1]) K. Wilh. Hase und Fr. v. Quast, „Die Gräber in der Schloßkirche zu Quedlinburg“, ebenda 1877, mit Abbildungen sämtlicher Grabsteine. Unsere Reproduktionen sind nach Photographien des Herrn Apotheker Ernst Kliche in Quedlinburg hergestellt, an den Herrn Prof. Goldschmidt mich zu verweisen, die Freundlichkeit hatte.

Alle drei genannten Werke sind ganz gleichmäßig in tiefem Relief ausgeführt, im Faltenwurf mit peinlicher Sorgfalt und ohne Formgefühl. Der Schematismus geht so weit, daß die Falten vor den Knien jederseits fast zwei parallele Kreise bilden. Die Gesichtszüge sind roh und ohne Charakteristik. Die Form ist ausgesprochen länglich oval, die Augen sind bei Adelheid I. (Abb. 72) nur eiförmige Vertiefungen.

Der Grabstein der Beatrix (Abb. 73) ist mit vorigem bis auf die Haltung der Hände fast identisch. Die Roheit der Gesichtszüge „mit den kreisförmigen Glotzaugen" ist dieselbe. Allerdings ist nach Quast nicht zu verkennen, daß sie jugendlicher gehalten sind, wie bei der Adelheid, was immerhin einen gewissen Wirklichkeitssinn verrät. Diese Tochter Kaiser Heinrichs III. starb nämlich schon mit 24 oder 25 Jahren. So unbedeutend diese Berücksichtigung des Lebensalters zu sein scheint, so ist sie doch psychologisch von großem Interesse. Denn in einer Zeit, die, wie wir im vorigen Bande gesehen haben, unbekümmert Barbarossa unbärtig darstellt oder sich bisweilen um die äußere Gestalt sogar des zeitgenössischen Herrschers, wofern er nur entfernt wohnte, nicht kümmert, ist diese Beobachtung Quasts geradezu einzig dastehend. Daß auf solcher Basis sich das Porträt üppig entfalten mußte, sobald die technischen Voraussetzungen dafür gegeben waren, liegt auf der Hand. Allein ich möchte nicht verhehlen, daß ich diese Beobachtung nicht zu bestätigen vermag.

Auch der Grabstein Adelheids II., einer Halbschwester der vorigen und Tochter Heinrichs III., ist in Anordnung, Tracht und Stil mit den vorigen völlig übereinstimmend. Leider ist ihr Gesicht so zerstört, daß sich nicht erkennen läßt, ob auch hier das — in diesem Falle ziemlich hohe — Alter der Fürstin berücksichtigt wurde.

Daß diese Arbeiten gleichzeitig sind, läßt sich nicht verkennen, Zweifel kann nur über den genaueren Entstehungstermin bestehen. Wahrscheinlich fällt er nach dem Brande von 1129, vielleicht erst in die Regierung Gerburgs (1138—1160), also erst in die Mitte des Jahrhunderts.

Daß wir unter diesen Umständen von keiner Porträtähnlichkeit noch Absicht reden können, ist klar. Sogar von Charakterisierungsversuchen ist nichts zu bemerken, es sei denn, wir erkennen die Jugendlichkeit der Beatrix an. Allein auch hier ist Vorsicht geboten, denn ich kann mich nicht recht zur Annahme entschließen, diese Zeit habe hier ein Interesse für die authentische Erscheinung einer längst Verstorbenen bekundet, wo sie noch Jahrhunderte später sich um die der Lebenden oft wenig genug kümmerte.

Auf alle Fälle ist diese Bildnisreihe von ganz außerordentlicher Bedeutung. Man vergegenwärtige sich nur diesen Umschwung der Denkweise! Bisher hatte man sich gescheut, selbst die Züge der hervorragendsten Männer, eines Bernward von Hildesheim oder Otto von Bamberg, auf ihre Grabsteine zu setzen. Eine Inschrift, bescheidene Ornamente waren alles, was an das Erdenwallen dessen erinnerte, der unter dem schweren Steine zur letzten Ruhe gebettet war. So wollte es der fromme Sinn, so abhold war man — ganz ähnlich der Denkweise des Mohamedanismus — jedem Versuche, dem vergänglichen Menschenleib auch nur im Bilde

Dauer zu verleihen, ihn länger auch nur in dieser schattenhaften Gestalt hinnieden zurückzuhalten, als es nötig war.

Und nun begnügte man sich nicht einmal damit, den jüngst verstorbenen im Porträt zu ehren, man griff zurück auf längst vermoderte Verdienste, ließ seine Blicke Jahrhunderte zurückeilen, um das Versäumte nachzuholen. Das bedeutet eine so völlige Umwertung der Menschengestalt, einen so schroffen Bruch mit allem, was die Generationen bisher auf diesem Gebiete gedacht und gefühlt hatten, daß wir wohl nicht fehl gehen, wenn wir hierin ein Symptom dafür erblicken, daß der Mensch anfing, sich auf Erden häuslich niederzulassen, sei es auch zunächst als Toter, dieses Jammertal nicht lediglich als möglichst schnell zu verlassende Durchgangsstation zu betrachten, sondern doch wenigstens in der durch greifbare Anhaltspunkte unterstützten Erinnerung hier fortzuleben Verlangen trug[1]).

Diese Erwägungen verleihen, von kunsthistorischen Gesichtspunkten abgesehen, den Äbtissinnengräbern Quedlinburgs ihren hohen Wert. Sie sind die erste Serie derartiger Gräber, eine Analogie zu den gemalten Abtkatologen und Bischofsreihen der Kirchen und Klöster, zu den Porträtreihen und Stammbäumen der Handschriften, die wir im ersten Bande kennen lernten.

Wie in der Regel das Bedürfnis seiner Befriedigung voraneilt, so hat auch hier zweifellos der Bedarf an derartigen Schöpfungen den Künstlern die Gelegenheit gewährt, in ihre Aufgabe hineinzuwachsen. Hinfort mehren sich nicht nur solche Grabreihen — aus dem 14. Jahrhundert seien die der Landgrafen von Thüringen in Reinhardtsbrunn sowie

Abb. 73. Grabstein der Äbtissin Beatrix in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

[1]) Vgl. die gute Skizze der Geschichte des Porträts an Grabdenkmalen in der Zeitschrift „Kirchenschmuck". XXI. Bd. 1867. 2. Quartal, besonders S. 37 ff. Ferner H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, S. 292 ff.

die der älteren Kölner Erzbischöfe im Dom genannt — es wird geradezu Brauch die Lokalheiligen und Ahnherren durch posthume Bildnisse zu ehren. Häufig gehören die so entstandenen Monumente zu den größten Meisterwerken ihrer Zeit, da sie aber wohl in eine Geschichte des Grabmales, nicht aber in eine des Porträts gehören, so mag dieser kurze Hinweis genügen, den wir bei passender Gelegenheit ergänzen werden. Wir wollen nur noch die Form der Grabmäler betreffend hinzufügen, daß man drei Arten zu unterscheiden hat. Nämlich den aus der Antike übernommenen Sarkophag, wie er die Gebeine des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg umschließt. Ist der Adelochussarkophag wirklich ein Werk der Karolinger, dann ist dieser das älteste Beispiel aus dem deutschen Mittelalter. Sodann die Grabplatten, von denen als Beispiel die allerdings erst dem 13. Jahrhundert angehörige des Bischofs Richwin von Naumburg († 1125) in der dortigen Moritz-



Abb. 74. Stifterin im Tympanon der Marienkirche bei Quedlinburg.

kirche genannt sei. Da diese Werke aber zumeist lediglich eine vertiefte gravierte und mit Pech ausgeführte Zeichnung enthalten, verdienen sie eher unter den Schöpfungen der Flächenkunst als denen der Plastik aufgeführt zu werden. Wo Reliefs herausgearbeitet sind, wie bei den Quedlinburger Platten, finden sie selbstredend hier ihre Behandlung. Endlich haben wir — vom selten vorkommenden Wandgrab abgesehen — als letzte Form die Tumba zu nennen. Hier ist der Grabstein nicht in den Boden der Kirche eingelassen, sondern ruht auf einem flachen Unterbau, was u. a. den Vorteil mit sich bringt, daß er vor den Tritten der Kirchenbesucher geschützt ist. Wohl das älteste Beispiel dieser Art ist das Grabmal Rudolfs von Schwaben in Merseburg.

Wenig jünger als die Äbtissinnengräber dürften die hier wohl erstmalig nach dem Abguß im Germanischen Museum veröffentlichten[1]) beiden Stifterfiguren am

[1]) An dieser Stelle sei Herrn Direktor Gustav von Bezold, sowie den Beamten des Germanischen Museums mein wärmster Dank für die freundliche Unterstützung meiner Arbeiten ausgesprochen.

Tympanon der Marienkirche auf dem Münzenberg bei Quedlinburg sein (Abb. 74 u. 75). Die weibliche zur Linken ähnelt eher einer Schildkröte als einem Menschen und ist in der Körperbildung überaus unbeholfen. Dagegen ist das Gesicht nicht ohne Reiz, und sowohl Augen, Mund wie auch Nase haben keine unedlen Formen. Die knieende männliche Figur sieht wie vom Konditor gepresst aus und kann kaum den bescheidensten Ansprüchen an Porträtähnlichkeit genügen, wenn wir auch den mangelhaften Erhaltungszustand nicht unberücksichtigt lassen dürfen. Der himmelwärts gerichtete Blick des Betenden ist übrigens recht gut zum Ausdruck gebracht.



Abb. 75. Stifter im Tympanon der Marienkirche bei Quedlinburg.

Für gleichfalls nur wenig jünger als die Äbtissinnengräber können wir die Stuckstatuen an der Außenseite der alten Domkapelle in Goslar ansehen. Sie sind noch bemalt, wie es einst ja wohl alle Plastiken dieser Periode waren, und stellen außer Heiligen die Kaiser Heinrich III. mit Kirchenmodell und Heinrich IV. mit Modell der Kaiserpfalz dar. Natürlich besitzen sie keinerlei Porträtwert[1]).

In der gewölbten Kapelle des südlichen Seitenschiffes der Stiftskirche zu Gernrode sind verschiedene an sich wertvolle Plastiken, die aber für unsere Zwecke keine Ausbeute liefern. Eine große steinerne Bischofsfigur ohne Kopf war vielleicht das Porträt Bischofs Bernward von Halberstadt. Die schöne weibliche Gestalt an der Westseite des sogenannten heiligen Grabes ist viel jünger als die sie umgebende reich mit schönen Arabesken gezierte Wand[2]).

Von viel größerer Bedeutung ist für uns das Bronzegrab des 1152 verstorbenen Bischofs Friedrich von Wettin (Abb. 76), das ehedem fälschlich auf Giseler

[1]) Abb. in den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover II. Stadt Goslar, Taf. V.

[2]) Vgl. „Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler". Kreis Ballenstedt, S. 30 f. Abb. ebenda und auf Taf. 5. Die bei Bode, S. 31, genannten beiden, in andächtiger Haltung zwischen 2 Säulen in der Heiligengrabkapelle der dortigen Stiftskirche stehenden Einzelfiguren habe ich in der Literatur nicht auffinden können und weiß daher nicht, ob es sich um Porträts handelt.

gedeutet und dem 11. Jahrhundert zugeteilt wurde. Goldschmidt hat den Nachweis erbracht — und ein Blick auf die seinem Aufsatz entnommene Abbildung 76 gibt ihm recht — daß dieses Werk stilistisch völlig mit den Bischöfen Alexander (1129—1156) (Abb. 77) und Wichmann (1152—1192) (Abb. 83) auf den Korssunschen Türen an der Sophienkirche in Nowgorod übereinstimmt, also ebenfalls zwischen 1152 und 1156 in Magdeburg gegossen wurde. Die Ausführung des Hochreliefs ist sehr gut, die Proportionen wie auch die Gewandbehandlung richtig. Wenn auch eine feinere Durchmodellierung des Gesichtes noch nicht zu konstatieren ist, so läßt sich doch ein bedeutender Fortschritt in Hinsicht auf die Herausarbeitung des Charakteristischen gegenüber der Grabplatte Rudolfs in Merseburg nicht verkennen. Es handelt sich eben hier, wie Goldschmidt richtig erkannte, entschieden um einen neuen Stil.



Abb. 76. Grabmal des Bischofs Friedrich von Wettin im Dom zu Magdeburg.



Abb. 77. Bischof Alexander von Blucich (Plozk) an den Korssunschen Türen in Nowgorod. (Etwas verkleinert.)

Da es mir nicht gelang, ein wohlerhaltenes Siegel Friedrichs aufzutreiben, sind wir leider nicht in der Lage, den erreichten Ähnlichkeitsgrad festzustellen[1]. Jedenfalls muten der breite Mund mit schmalen Lippen, die breit endende Nase, die scharfen Falten zwischen dem Mund und ihr und die fleischigen Backen individuell an. Sollte die Grabplatte vom Meister „Riquin" sein, demselben, der sich auf den Korssunschen Türen abbildete, dann würde der große Unterschied dieser Bischofsfiguren mit der Grabfigur ebenfalls für Porträtmäßigkeit sprechen.

Ende des 12. Jahrhunderts setzt in der sächsischen Kunst eine große Aufwärtsbewegung ein. „Fast ungestüm suchte man sich von den steifen, schematischen, leblosen Formen freizumachen, Ausdruck in die Köpfe und natürliche Bewegung in die Gewandung zu bringen."

---

[1]) Wie Herr Dr. Schultz in Magdeburg mir mitzuteilen die Liebenswürdigkeit hatte, existiert nur ein Bruchstück eines Porträtssiegels vom 15. Januar 1149 an einer Urkunde in der Kgl. Universitätsbibliothek zu Berlin; diese befindet sich als Nr. 8856 jetzt im Historischen Seminar der Universität. Nach gefälliger Mitteilung des Herrn Bibliothekar Dr. Schneider.

Eines der ältesten und für uns speziell wichtigsten Steinwerke ist das Grabmal des 1190 verstorbenen Bischofs Adelog in Hildesheim. Daß hier ein ganz anderes Niveau der Individualisierung erreicht ist, lehrt ein Blick. Mit Recht spricht Goldschmidt von einer ungeheueren Kluft, die dieses Werk von den älteren trennt. „Dem entspricht die sorgfältige Beobachtung der Hände, während die Falten von Tunica und Kasel noch in schematischer Reihe und Zickzack verlaufen, allerdings in vollerer Ausrundung als bisher". Der erreichte Grad von Porträtähnlichkeit läßt sich durch Vergleich mit dem vortrefflich erhaltenen Siegelabdruck im Kgl. Staatsarchiv zu Hannover (Abb. 79), wo sich, wie Herr Geheimrat Dr. Doebner mir mitzuteilen die Liebenswürdigkeit hatte, 6 weitere Siegel befinden, annähernd bestimmen. Allerdings ist der Maßstab beider Werke durchaus verschieden, auch das Siegel sicher wesentlich jünger als das Grabmal und endlich, trotz desselben Stempels der Gesichtsausdruck aller 6 Exemplare stark differierend. Sicher ist, daß die viel bessere Durchbildung des Kopfes auf dem Grabmal auch die Wiedergabe von wesentlich mehr beobachteten Zügen gestattete, als dies bisher möglich war. Immerhin sind charakteristische Unterschiede zwischen Grabstein und Siegel nicht zn verkennen. Da letzterem entschieden mehr Glauben zu schenken ist, so erhalten wir hier eine Warnung zur Vorsicht gegenüber noch so individuell anmutenden Grabporträts.



Abb. 79. Siegel Bischof Adelogs von Hildesheim. (Etwas verkleinert.)



Abb. 78. Grabmal Bischof Adelogs von Hildesheim.



Abb. 80. Grabmal der Äbtissin Agnes in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

Das Grabmal der 1203 verstorbenen Äbtissin Agnes von Meißen in der Schloßkirche zu Quedlinburg ist ein weiteres hervorragendes Zeugnis für die sich schnell entfaltende Kunstblüte (Abb. 80). Auch hier wissen wir nichts über die Porträtähnlichkeit auszusagen, die Wahrscheinlichkeit spricht aber für erfolgreiche Versuche in dieser Richtung. Der Faltenwurf ist noch in der Hauptsache fast schematisch, aber schon freier und viel großzügiger im Relief behandelt. Besonders charakteristisch ist am Halssaum und dem herabhängenden Teil der Pänula ein feines paralleles Gefältel, dessen Kanten bei den Biegungen sich richtig überschneiden. Quast folgert aus dem schon 47 Jahre vor dem der Äbtissin eingetretenen Tode ihres Vaters, daß es sich bei diesem Leichenstein weniger um ein Porträt, als um „eine konventionelle Formbildung handelt, wie solche in jener Zeit überhaupt die Regel gewesen ist". Tatsächlich ist das Gesicht der hohen Frau trotz der schwachen Modellierung schön und nicht alt, aber trotzdem glaube ich dem hervorragenden Gelehrten entgegenhalten zu dürfen, daß es sehr unwahrscheinlich ist, daß ein am selben Orte angefertigter Grabstein nicht tunlichst die vertrauten Züge der Dahingeschiedenen wiedergespiegelt haben sollte. Wäre der Grabstein von auswärts bezogen worden, dann wäre seine Vermutung stichhaltig, so aber scheint mir die Naivität dieser Zeit doch wesentlich überschätzt zu sein. Die richtige Bildung von Mund — er scheint zu lächeln — und Augen verdient Bemerkung; die der Hände ist allerdings noch sehr unbeholfen.

Bemerkenswert ist der Grabstein auch durch das unter den Kopf gelegte Kissen, das hinfort zur Regel wird, während es bisher kaum zur Verwendung gekommen war.

Ein bedeutendes Bronzedenkmal hat uns diese Zeit in der Grabplatte des 1192 verstorbenen Erzbischofs Wichmann (oder Ludolfs † 1205) im Dom zu Magdeburg[1]) hinterlassen (Abb. 81). Auch sie beweist das plötzliche Erwachen in den Jahren zwischen 1190 und 1210, einer kurzen Zeitspanne, die aber genügte, um, mit Goldschmidt zu reden, die Unwahrheit und Steifheit des bisher geschaffenen zu erkennen und eine außergewöhnliche Steigerung des Bedürfnisses nach lebenswahrerer Darstellung zu erwecken. Daß dieser frische Zug dem Porträt zugute kommen konnte, ist klar; er mußte es keineswegs, denn, wie schon oft hervorgehoben, ein Fortschritt in der Menschendarstellung braucht durchaus nicht mit einem solchen in der individuellen Wiedergabe eines bestimmten Menschen zusammen zu fallen. Im Gegenteil ist gerade in solchen Zeiten die Gefahr des Idealisierens oder gar des Verzichtes auf jede Porträtähnlichkeit naheliegend. Haben doch auch die Griechen lange gebraucht, ehe sie von Idealköpfen zu wirklichen Porträts übergingen.

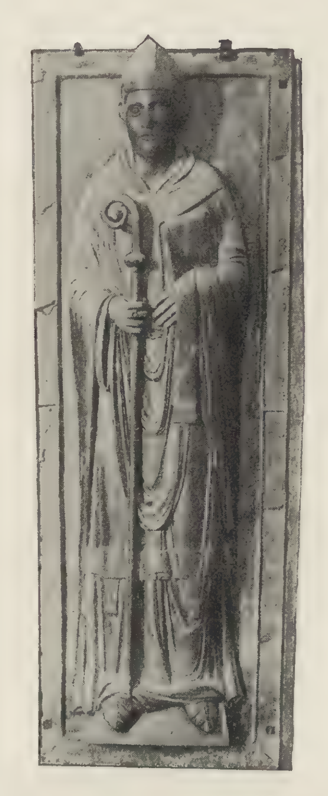


Abb. 81. Grabmal des Erzbischofs Wichmann (?) im Dom zu Magdeburg.

Von Wichmann sind in Magdeburg drei Thronsiegel erhalten, von denen wir eins als Abbildung 82 wiedergeben, im Kgl. Archiv in Münster gar vier.[2]) Da Herr Geheimrat Philippi die Liebenswürdigkeit hatte, mir außerdem einen Abguß zur Verfügung zu stellen und wir ferner von Wichmann ein Porträt an den Korssunschen Türen besitzen (Abb. 83), so können wir vergleichen. Allerdings ist das Resultat wenig befriedigend und zwar nicht nur mit Rücksicht darauf, daß das Siegel naturgemäß nicht so scharf und viel kleiner wie das Grabporträt ist, sondern auch weil die Konturen denen des letzteren nicht zu entsprechen scheinen, ja sogar mit denen an der Tür nicht völlig übereinstimmen. Dadurch gewinnt die Vermutung Goldschmidts, wir hätten es mit einem Porträt des 1205 verstorbenen Erzbischofs Ludolf zu tun, an Wahrscheinlichkeit. Wir nähern uns hier nämlich einer Kunststufe, wo diese übereinstimmenden Merkmale, Bartlosigkeit, längliches Gesicht usw. nicht mehr ausreichen zur

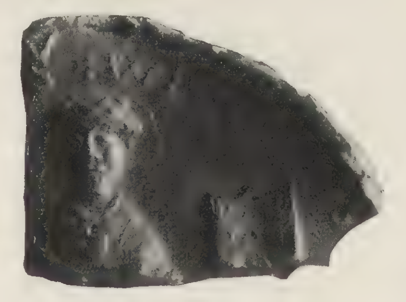


Abb. 82. Erzbischof Wichmann.

[1]) Sehr instruktiv sind Goldschmidts Beweise für byzantinische Elfenbein-Vorbilder in der Kopf- und Gewandbehandlung, Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXI. Bd., S. 233 ff. Unsere Abbildungen Nr. 76, 77 und 81 sind seinem Aufsatz entnommen. Vgl. auch Hasak in der Zeitschrift für christliche Kunst, XIX. Bd., 1906, S. 370 ff.

[2]) An den Urkunden Nr. 1372 vom Jahre 1159, Nr. 1531 von 1173, Nr. 1619 von 1180 und Nr. 1688 von 1185.

Verleihung des Porträtcharakters, vielmehr bereits Gewicht auf die abweichenden Züge gelegt werden muß. Denn je entwickelter Technik und Wirklichkeitssinn sind, desto größere Differenzen dürfen wir in den Kauf nehmen.

Auf den Korssunschen Türen hat sich der Künstler „Riquin" mit seinen Gesellen „Master Awram" und „Waismuth" abgebildet. Fehlt uns auch jede Möglichkeit, den erreichten Ähnlichkeitsgrad festzustellen, so beweist doch diese Tatsache ein hoch entwickeltes künstlerisches Selbstgefühl.



Abb. 83. Bischof Wichmann von Magdeburg auf der Korssunschen Türe der Sophienkirche in Nowgorod. (Etwas verkleinert.)

Einen Ausläufer der sächsischen Plastik, die in wenigen Jahrzehnten die großartigste Europas werden sollte und uns noch beschäftigen soll, haben wir im Grabstein des Plotho (?) zu erblicken, den Adolf Goldschmidt in Altenplathow entdeckte.[1]) (Abb. 84.) „Der Dargestellte ist ein bärtiger Mann mit langem, schlicht gescheiteltem Haupthaar. Die Augenlider sind gesenkt und geschlossen. Die Nase ist ziemlich breit, der Mund zeigt schmale, fest geschlossene Lippen. Ein Versuch, den hippokratischen Zug zu charakterisieren, ist unverkennbar. Die Arme liegen im oberen Teile fest am Körper, während sie gleichzeitig äußerlich an den Schildrand stoßen; von den Unterarmen legt sich der rechte schräg aufwärts, der linke fast im rechten Winkel quer über den Körper. Die beiden Hände zeigen gleichermaßen die Daumen ein wenig abgespreitzt, die anderen vier Finger gerade und fest aneinander anliegend."

Die Ausführung des stark beschädigten und verwitterten, in Sandstein ausgeführten Grabsteines ist kaum viel mehr als handwerksmäßig, und über den erreichten oder auch nur beabsichtigten Grad der Porträtähnlichkeit fehlt uns vollends jedes Urteil. Allein zur Geringschätzung sind wir trotzdem nicht berechtigt, da schon das hohe Alter dem Werk ungewöhnlichen kunstgeschichtlichen Wert verleiht. Die Verwandtschaft mit den Quedlinburger Figuren ist unverkennbar. Die runden Falten um die Knie sind dort genau so wie hier zu finden. Es scheint überhaupt, daß das 12. Jahrhundert — der Entdecker datiert das Werk wohl richtig um 1150 — für kreisförmige Linien eine Vorliebe hatte. Haben wir doch in der gleichzeitigen Malerei, die zweifellos in mancher Beziehung großen Einfluß auf die Plastik ausübte, schon wegen der Notwendigkeit nach Kartons zu arbeiten — gesehen, daß damals sogar die Partie von Schnurrbart und Kinn in Form von Kringeln behandelt wurde.

[1]) Zeitschrift für christliche Kunst 1907. XX. Bd. Sp. 181 ff. Verlag von Schwann in Düsseldorf. Unsere Abbildung ist diesem Aufsatz entnommen.

Ein Menschenalter jünger ist der Grabstein des Kanonikus Peter von Thure († 1181) im Dom zu Brandenburg, das älteste Werk dieser Art in dortiger Gegend.[1]) Aus dem nördlichsten Deutschland sei das Tympanon über der Petertüre des Domes von Schleswig genannnt mit der Figur eines Königs (Harald Blauzahn) und eines Geistlichen (Erzbischof Adeldag?). Das Material ist Granit. Nach der schlechten Abbildung ist ein Urteil nicht zu fällen.[2])

Eine selbständige Bildhauerschule entstand auch im 12. Jahrhundert in Franken und am Main und schuf schon damals Werke, die den Erzeugnissen anderer Gegenden Deutschlands nicht nachstanden, im folgenden Jahrhundert aber sogar einen Vergleich mit den größten Schöpfungen nicht zu scheuen brauchten.



Abb. 84. Grabstein des Plotho (?) in Altenplathow.

Der älteste Grabstein mit figürlicher Darstellung ist hier der des Bischofs Gottfried I. von Spitzenberg im Dom zu Würzburg (Abb. 85). Es handelt sich um ein Kenotaph oder um einen Gedenkstein, denn der Kirchenfürst starb 1190 in Antiochien, wo er begraben liegt, und Freunde von ihm ließen nur wenig später das Denkmal ihm meißeln. Daß es sich also um kein Porträt nach dem Leben handelt, ist klar, andererseits verrät aber das Gesicht doch das Bestreben, die Züge des Entschlafenen aus der Erinnerung festzuhalten. Solche Fälle kamen damals zweifellos sehr häufig vor und erschweren uns oft die Feststellung des erreichten Ähnlichkeitsgrades. M. Rohe, dessen gründlicher Untersuchung wir unsere Kenntnis von der Grabplastik dieser Gegenden danken[3]), vergleicht treffend die aus der vertieften Platte herausgearbeitete Gestalt des Bischofs in ihrem ängstlichen Zusammengepreßtsein mit einem in zu schmalem Sarkophag eingebetteten Leichnam. Dabei wollte aber der Bildhauer Gottfried lebend darstellen, denn in die Augenhöhlen der ursprünglich bemalten Figur sind die Pupillen mit Farbe eingetragen, wie auch die Füße, um den Eindruck des Stehens zu erwecken, etwas ausein-

[1]) Vgl. G. Voß „Die neuentdeckten Wandgemälde zu Dahlem", Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XV. Bd., S. 270.

[2]) Abb. in den „Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein, II. Bd., S. 289.

[3]) Maximilian Karl Rohe, „Die figürliche Grabplastik des bayerischen Untermaingaues vom 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts". Diss. München 1908. S. 7 ff. Unsere Abbildung ist dem Werkchen von Heßdörfer „Der Dom zu Würzburg", Verlag von Bauch in Würzburg, entnommen.

andergenommen sind. Die Frontalität ist kaum durchbrochen, Kopf und Auge sind geradeaus gerichtet, selbst die Ligulen der Mitra fallen, wie Rohe, dessen Beobachtungen wir hier wiedergeben, bemerkt, steif und symmetrisch nach den Seiten. Nur die Haltung beider Arme und Hände bringt in die Starrheit der Komposition etwas Leben.

Das Gesicht ist wenig durchmodelliert, vielleicht nicht aus Mangel an Können, sondern aus Gewissenhaftigkeit. Denn es ist einleuchtend, daß gerade die Details in der Erinnerung am ehesten verblassen und daß ein Porträt weniger von der Natur abweicht, wenn es sich auf Andeutungen beschränkt, die die Phantasie auszufüllen vermag, als wenn es dadurch, daß es größere Kenntnis der authentischen Erscheinung vortäuscht, als der Bildhauer wirklich besaß, die Personen, die dem Entschlafenen im Leben nahe standen, zu Berichtigungen herausfordert.



Abb. 85. Grabstein des Bischofs Gottfried von Spitzenberg im Dom zu Würzburg.

Die Gewandbehandlung ist mit ihren reichen Faltenzügen noch sehr schematisch, aber der auf den älteren Quedlinburger Gräbern weit überlegen, was sich besonders an einzelnen Stellen, z. B. am rechten Arm zeigt, wo der Versuch gemacht ist, die Fältelung naturgetreu wiederzugeben. Von einem Durchscheinen der Körperformen kann noch kaum die Rede sein. Man begnügt sich hier, wie auf der in der Auffassung sehr ähnlichen, wenn auch in der Technik weit unvollkommeneren Barbarossafigur in St. Zeno mit leidlich plastischer Wiedergabe der Oberfläche, d. h. des Gesichtes und der Gewandung.

Im Dom zu Mainz gehört der Bischof mit Kindermodell über der Tür im Kapitelsaal noch dem Beginnen des 13. Jahrhunderts an.[1])

Das bemalte Bogenfeld des Nordostportales am Dom zu Bamberg, das etwa gleichzeitig entstand, bietet ein Beispiel für die Darstellung der Stifterfiguren in Franken. Mir will scheinen, als sei dieses Werk der fränkischen Schule allen ähnlichen gleichzeitigen Darstellungen, von Lemoncourt abgesehen, überlegen. Über Porträtähnlichkeit läßt sich natürlich nichts aussagen, dafür ist diese Schule aber von höchstem Interesse weil auch sie, wie die sächsische, ganz ohne fremden Einfluß aus sich heraus wuchs. Karl Frank hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß sich hier die seltene Gelegenheit bietet zu verfolgen, wie in einer lokalen Bildhauerschule sich die Arbeitsweise autodidaktisch von den rein linearen Formen der flachen Ziselier und Schneidetechnik, die das Bamberger Nordostportal zeigt, zu der

[1]) Abb. bei Herm. Emden, „Der Dom zu Mainz“. Mainz 1858. Taf. 7.

vollen plastischen Weise der etwa 1230 entstandenen Apostelfiguren in Öhringen entwickelte.[1]) Die nördlichen Georgenchordarstellungen dieser Kirche gehören in dieser Hinsicht und mit Rücksicht auf die Gebärdensprache zu den vollendetsten Schöpfungen reindeutscher Provenienz. Als die Gotik bald nach 1241 durch einen Reimser Meister hier eindrang, wandelte sich der Stil wesentlich und die organische Entwicklung war abgebrochen. Doch darauf werden wir zurückkommen.

Nennen wollen wir noch die beiden weiblichen Donatoren im Südportal der Marienkirche in Gelnhausen[2]), sowie die beiden Personen im Tympanon der Türe unter der Schloßkapelle in Büdingen[3]), beides unbedeutende Werke.

Ein Ausläufer der deutschen Plastik erstreckte sich nach Böhmen und Mähren und ließ Werke entstehen, die den heimischen durchaus ebenbürtig waren.

Schon der um etwa 1150 (wohl zu früh) angesetzte steinerne Altar in der St. Georgskirche zu Prag erstaunt durch die Schönheit der Komposition und die künstlerische Reife. Die Mitte dieses aus drei Platten Triptychonartig aufgebauten Werkes nimmt Maria mit dem Kinde ein. Die Gewandsbehandlung, mehr aber noch die unter der Gewandung deutlich erkennbaren Formen der Arme und Knie lassen über das Naturstudium des Meisters so wenig Zweifel bestehen, wie die an richtiger Stelle zum Vorschein kommenden Füße. Für uns sind die Sandsteinreliefs durch die beiden großen Porträts, die alle gleichzeitigen in Deutschland durch Schönheit übertreffen, besonders wertvoll. Eine männliche und eine weibliche Figur, beide kniend, aber in freier und edler Haltung, sind mit Spruchbändern in den Händen hier verewigt. „Die männliche Figur, durch die Krone auf dem Haupte und das nebenstehende Wort „Rex" als Vladislav (II.) bezeichnet, füllt den beschränkten Raum in wohlgemessenen Linien aus. Die gegenüber kniende Gestalt der Äbtissin (Berta) zeigt nicht allein freie Bewegungen, sondern auch eine liebliche und zugleich ausgeprägte Gesichtsbildung." Auch hier wissen wir nichts von den Vorbildern des Meisters; diese für ihre Zeit bewundernswerte Skulptur steht völlig isoliert in Böhmen.[4])

Etwas jünger, von etwa 1165, sind die beiden knienden Ritter außen an der Kirche von St. Jakob in Kuttenberg, wie die vorgenannten Stifterfiguren aber — etwas ganz außerordentliches — nicht in Relief, sondern in Rundplastik. Es handelt sich hier zweifellos um die beiden Söhne der Maria, Gemahlin des Herrn Miroslav, die die Kirche gestiftet hatte und mit der Familie bei der Einweihung zugegen war.[5]) An der südlichen Außenwand sind die Figuren eines Bischofs und eines Abtes (?) angebracht.

---

[1]) In der Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XII. Bd. 1901, S. 269 ff. Hier auch Abb. des Portales mit Stifterfiguren.

[2]) Abb. in den Bau- und Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Cassel. I. Gelnhausen. Taf. 61.

[3]) Abb. in den Kunstdenkmälern des Herzogtums Hessen, Kreis Büdingen, Taf. I.

[4]) Vgl. Bernhard Grueber „Die Kunstdenkmäler des Mittelalters in Böhmen". I. Teil. Wien 1871. S. 79 mit Abb. Da die Kirche z. Z. restauriert wird, war leider die Beschaffung einer Abbildung unmöglich.

[5]) Vgl. Grueber, S. 42. Abb. in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I. Bd., 1856, Taf. X.

Aus etwas späterer Zeit ist vielleicht das Porträt eines Abtes auf einem Relief am Hauptportal der Stiftskirche zu Trebic. „Trotz der rohen Arbeit — sagt Grueber — schimmert durch das Ganze ein nicht zu verkennendes Bestreben nach porträtmäßiger Darstellung.“

Hiermit sind die für uns in Frage kommenden Werke des deutschen Ostens erschöpft. Konnten wir mangels an Vergleichsmaterial über den erreichten Grad der Porträtähnlichkeit auch nichts aussagen, so verdienen diese Arbeiten doch Beachtung durch ihre technischen und künstlerischen Vorzüge, die ihnen erfolgreiche Konkurrenz mit dem Mutterlande gestatten.

Eine Eigentümlichbeit der Böhmischen Kunst sei noch kurz gestreift: sie hat mit Umgehung des Erzgusses sich gleich der Steinplastik zugewandt und hier, trotz des geringen plastischen Bedürfnisses, was aus dem Fehlen von großen Portalskulpturen, auch noch in der Folgezeit, geschlossen werden kann, hervorragendes geschaffen. Auch daß Grabsteine mit Porträtdarstellungen aus dieser Periode völlig zu fehlen scheinen, ist bemerkenswert.

Dieser Überblick über die Entwicklung der deutschen Plastik in den verschiedenen Landesteilen mit besonderer Berücksichtigung des auf dem Gebiete des Porträts geleisteten, ist für unsere Zwecke vollauf genügend. Wir wollen und können keine Geschichte der deutschen Plastik noch auch der Menschendarstellung schreiben, sondern müssen uns mit den für unsere besonderen Zwecke erforderlichen Andeutungen begnügen. Erst wenn die allerorts emsig gepflegten Lokalstudien weiter fortgeschritten sind, erst wenn die Kunstdenkmäler aller deutschen Landesteile abgeschlossen vorliegen, erst dann wird eine große Zusammenfassung dessen, was Deutschland in der romanischen Periode an Erzeugnissen der Bildhauerkunst hervorbrachte, mit Aussicht auf Erfolg gewagt werden dürfen. Unsere Ziele liegen tiefer und wir müssen mit dem bescheidenen Resultate zufrieden sein, hier erstmalig den Anfängen der Porträtplastik nachgespürt zu haben.

Wohl aber liegt im Rahmen unserer Aufgabe zu zeigen, was nun eigentlich an individueller Wiedergabe eines bestimmten Menschen im 12. Jahrhundert in unserm Vaterlande geleistet wurde. Denn nur am konkreten Beispiel läßt sich der Grad des Wirklichkeitssinnes, den die damalige Porträtplastik erklomm, nachweisen, nur durch Vergleich verschiedener Porträts desselben Mannes feststellen, inwieweit der frühromanische Bildner die Fähigkeit besaß, sein Modell zu treffen.

Zu diesem Nachweise sind die Porträts keines Mannes so geeignet, wie die Friedrich Barbarossas. Ihre Zahl ist beträchtlich, das Interesse für die gewaltige Person des Hohenstaufen aber unterstützt den Gang der künstlerischen Untersuchung durch Gefühlsmomente.

Deshalb schreiten wir jetzt zu einer eingehenden Würdigung der Porträts Kaiser Friedrich Barbarossas.

[1]) Vgl. Grueber, II. Teil. S. 123.

Die Porträts Kaiser Friedrich Barbarossas.

Bei keinem anderen Deutschen des 12. Jahrhunderts sind wir hinsichtlich unserer Kenntnis von seiner äußeren Erscheinung so gut daran wie bei Friedrich Barbarossa. Besitzen wir doch von ihm neben einer ansehnlichen Reihe ikonographischer Porträts auch mehrere literarische, die in willkommendster Weise dort ergänzend eintreten, wo erstere versagen, in jedem Falle aber uns Handhaben geben, die Leistungen der Künstler zu kontrollieren.

Bevor wir daher die verschiedenen Porträts miteinander vergleichen, wollen wir die eingehende Körperschilderung, die Rahewin, der Fortsetzer der von Otto von Freising begonnenen „Taten Friedrichs" uns hinterließ[1]), hierher setzen, um so einen Maßstab zu erhalten für das, was den Zeitgenossen am Äußeren des Kaisers charakteristisch erschien und für ihr Vermögen diese Züge in den verschiedenen Techniken nachzubilden.

Rahewin schreibt: „Die Gestalt seines Körpers ist schön gebaut, von Statur ist er kürzer als die Längsten, schlanker und größer als die Mittelgroßen; sein Haupt ist blond, ein wenig an der Höhe der Stirn gekräuselt. Die Ohren werden von dem darauf fallenden Haare kaum bedeckt, da der Barbier um der Würde des Reiches willen die Haupthaare und den Lockenbart durch unablässiges Verschneiden kürzt. Seine Augen sind scharf und durchdringend, die Nase schön, der Bart rötlich, die Lippen fein und nicht durch breite Mundwinkel erweitert, sein ganzes Gesicht ist fröhlich und heiter. Die in schöner Ordnung stehende Reihe der Zähne zeigt schneeige Weiße. Die Haut seines nicht fetten aber kräftigen Halses und Nackens ist milchweiß und manchmal mit der der Jugend eigenen Röte übergossen; diese Färbung ruft bei ihm häufig nicht der Zorn, sondern die Schamhaftigkeit hervor. Die Schultern sind ein wenig hervorragend; in den kurzen Weichen liegt Kraft. Die Schenkel ruhen auf schwellenden Waden, sind ansehnlich und voll männlicher Kraft. Sein Schritt ist fest und gleichmäßig, seine Stimme hell und die ganze Haltung des Körpers männlich. Durch diese Körpergestalt gewinnt er sowohl im Stehen wie im Sitzen die größte Würde und Hoheit."

Diese ebenso eingehende wie zuverlässige Körperschilderung, die an Wert nicht das geringste durch den Nachweis verliert, daß manche Ausdrücke Einhard und Apollonius Sidonius entnommen sind, so wenig wie ein moderner Essai durch

---

[1]) IV. Buch, Kapitel 86 nach der Übersetzung von Horst Kohl in den Geschichtschreibern der deutschen Vorzeit. Über literarische Porträts vgl. meine Aufsätze in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1903, Nr. 214 f., 235 und 244 f. Meine damals falsche Anschauung über die ikonographische Porträtfähigkeit habe ich inzwischen, wie dieses Werk beweist, richtig gestellt.

Zitate aus fremden Schriftstellern an seiner Originalität irgendwie einzubüßen braucht — so selbstverständlich das für jeden Verständigen ist, haben manche Philologen es doch fertig gebracht, aus dem Gebrauch fremder Worte zu folgern, daß die Authentität der Beobachtungen nicht einwandfrei feststehe — lehrt uns, daß den damaligen Menschen keineswegs der Blick für die Erscheinungswelt abging. Wenn wir oft staunen über die Naivität, mit der die handgreiflichsten Fabeln einem Aristoteles z. B. nacherzählt werden, ohne daß es jemand einfiel, sich die Mühe eigener Beobachtung zu geben, so liegt das keineswegs am fehlenden Wirklichkeitssinn, sondern lediglich am mangelnden Selbstvertrauen, am grenzenlosen Respekt vor der Unfehlbarkeit der Autoritäten. Es handelt sich also in solchen Fällen um einen Charakterfehler. Andrerseits ist das fast völlige Fehlen von Körperschilderungen in der frühmittelalterlichen Literatur ganz und gar nicht auf die Gleichheit der damaligen Menschen zurückzuführen — wenn auch die ähnlicheren Lebensverhältnisse und der größere Zwang der Mode auch eine geringere körperliche Differenzierung verursacht haben mögen — noch auf mangelnde Beobachtungsfähigkeit, was ja bei einem Krieger- und Jägervolke direkt ausgeschlossen ist, sondern nur auf die Gleichgiltigkeit, die das frühe Mittelalter zumeist aus religiösen Gründen der vergänglichen menschlichen Gestalt entgegen brachte. Dazu gesellt sich die Unbeholfenheit im sprachlichen Ausdruck und die zumeist geringe Fertigkeit in der Handhabung der lateinischen Sprache. Daß in den Händen des sprachkundigen Mannes minutiöse Detailmalerei sehr wohl glückte, beweist Rahewin.

Wie weit der Schritt vom Wort zur Tat ist, in welchen Punkten die ikonographische Schilderung hinter der literarischen zurückbleibt, in welchen sie sie übertrifft, wird uns eine eingehende Vergleichung zeigen. Doch scheint hier noch eine prinzipielle Vorbemerkung am Platze.

Das Wort legt der Phantasie Zügel an. Höre ich, daß jemand eine große Nase habe, so kann ich ihn mir ganz beliebig vorstellen, nur mit der einen Beschränkung der großen Nase, über deren Form meiner Phantasie aber keinerlei Vorschriften gemacht werden. Weiß ich er hatte lockige Haare, so ist das das zweite Merkmal, durch das meine Phantasie in bestimmte Bahnen gezwungen wird, während sie nicht nur in allem andern frei ist, sondern sogar hinsichtlich der Haare es bleibt bis auf das eine Merkmal der Locken. Unbenommen ist mir daher die Haare mir blond oder schwarz, kurz oder lang, in diese oder jene Frisur gelegt vorzustellen. Also: je mehr Daten eine Körperschilderung enthält, desto mehr verringert sich der Umfang meiner freien Phantasietätigkeit und desto mehr erweitert sich mein Vorstellungsinhalt. Das ist aber nur bis zu einer bestimmten Grenze der Fall, denn die malerische Kraft des Wortes ist nicht beliebig zu steigern. Vielmehr wird früher oder später der Moment eintreten, wo weder — bei eingehendster Kleinmalerei — meine Vorstellungskraft ausreicht, jeden durch Worte mir gegebenen Zug entsprechend zu verwerten, noch werden die Worte imstande sein jedes Detail des Objektes auszudrücken. Wollte beispielsweise der literarische Porträteur jede Falte registrieren, so würde er bald nicht die entsprechenden Ausdrücke finden; aber selbst wenn sie ihm zu Gebote stünden, fehlte dem Hörer oder Leser die Kraft, jeden dieser Züge in sein Vorstellungsbild einzureihen. Mit andern Worten:

es wird einmal der Augenblick kommen, wo allein das ikonographische Kunstwerk eine wirkliche Bereicherung des literarischen Porträts zu bieten vermag. Das ist ganz natürlich, da andernfalls die Raumkunst überflüssig, weil von der Wortkunst ersetzbar wäre. Wenn wir daher die ikonographischen Porträtmerkmale zählen, so sind wir in der Lage des Lesers, der ja auch nur einige wenige Daten erhält. Was hier seiner Phantasie überlassen bleibt, ist im Porträt der des Künstlers anheim gegeben. Die Parallele ist schlagend. Beide sind unvollständig, aber brauchen durchaus nicht falsch zu sein. Nur muß man beim frühmittelalterlichen Porträt sich vom Gedanken frei machen, daß jeder Zug des Bildes tatsächlich beobachtet sei. Mancher entspricht den Lücken der literarischen Personalbeschreibung.

Auf unserer Entwicklungsstufe ist die bildende Kunst jedoch noch nicht weit genug vorgeschritten, daß wir nicht das geschriebene Porträt als wertvolle Ergänzung, ja als Maßstab für das ikonographische gelten lassen müßten. Von Abweichungen zwischen beiden läßt sich annehmen, daß der Schriftsteller richtig sah, der Bildner aber das Gesehene nicht richtig wiedergeben konnte, weil die technische Fertigkeit ihm dazu mangelte. Bei entwickelterer Kunst jedoch — man denke an das herrliche zweite Königssiegel Friedrichs II. — ist der Künstler bereits dem Schriftsteller voraus geeilt, so daß wir nur in wenigen Punkten, etwa hinsichtlich der Haut, der Haarfarbe, des Ganges, der Stimme usw. von ihm belehrt werden können.[1])

Trotz dieses Sachverhaltes, d. h. wiewohl die literarische Schilderung Barbarossas den einzelnen ikonographischen Darstellungen überlegen erachtet werden muß, wird sie in einzelnen Merkmalen von ihr überflügelt, nämlich dann, wenn es sich um genaue Angabe der Formen handelt. Denn es ist unmöglich in Worten die Konturen des Gesichtes etwa so genau festzulegen, wie dies die Übereinstimmung mehrerer Porträts vermag.

Diese theoretische Abschweifung soll die Gesichtspunkte klar legen, nach denen allein der Vergleich der literarischen mit der ikonographischen Körperschilderung möglich ist und vorwegnehmend konstatieren, daß in der gegenwärtigen Periode das Wort insoweit dem Meißel oder dem Pinsel vorangeeilt ist, daß wir es noch nicht entbehren können, womit aber nicht geleugnet werden soll, daß eine mosaikartige Zusammenstellung der einzelnen ikonographischen Daten das literarische Bild in manchem überflügelt. Versuchen wir nun auf dieser Basis die körperliche Erscheinung des gewaltigen Staufers zu rekonstruieren!

Daß wir, was die Frage der Haut anlangt, Rahewin blindlings glauben müssen weil, wie wir feststellten, in der gleichzeitigen Porträtmalerei dieses Merkmal noch nicht naturgemäß wiedergegeben werden konnte, steht fest. Die rötliche Haarfarbe finden wir auf den beiden authentischen Miniaturporträts[2]) wieder, so daß uns hier

---

[1]) Zu diesen Ausführungen möge M. Kemmerich „Die Charakteristik bei Machinelli", Leipzig 1902, Diss., verglichen werden, ferner meine vorgenannten Aufsätze „Zur Entwicklungsgeschichte des literarischen Porträts" in der „Beilage", mit denen ich die Geschichte des literarischen Porträts erstmalig skizzierte.

[2]) Im Cod. Vadicanus 2001 und im Fuldaer Cod. D. 11. Vgl. darüber meine frühmittelalterliche Porträtmalerei. Abb. des Fuldaer Porträts in meinem Aufsatz in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1908, XII. Bd., S. 248.

eine Kontrolle möglich ist. Zudem kann der Name Barbarossa keinen Zweifel aufkommen lassen. Überhaupt sind Beinamen, die wir sozusagen als Urzelle des literarischen Porträts ansprechen dürfen, von nicht geringem ikonographischen Wert und zugleich dafür beweisend, daß zu jeder Zeit besonders körperliche Anomalien oder Seltenheiten in ihrem charakterisierenden Wert richtig eingeschätzt wurden. Man denke etwa an die Beinamen Labeo, Naseo, Rufus, der Dicke, die späteren Familiennamen Groß, Klein usw.

Für die Gestalt des Kaisers kommen neben den literarischen Quellen[1]) noch die beiden Miniaturen, die Siegel und die Plastiken in Frage. Sie alle bestätigen die Angabe über seinen schönen und schlanken Wuchs, während sie weder Aufschluß über seine absolute noch über seine relative Größe geben, auch im Stich lassen hinsichtlich der Schultern, der kurzen Weichen — nach den Siegeln sollte man sogar das Gegenteil glauben — den Schenkeln und Waden. Hier ist der Schriftsteller den Künstlern entschieden überlegen. Was die Körperproportionen im allgemeinen anlangt, so ist ihnen wenig Glauben zu schenken. Bei der großen Mehrzahl der Kunstwerke deshalb, weil ihre Verfertiger nicht die entsprechenden anatomischen Kenntnisse besassen um einen Körper natürlich wiederzugeben, so daß bei allen, auch den allerbesten Erzeugnissen dieser Periode, Zeichenfehler an der Tagesordnung sind. Bei vielen aber aus dem bekannten Grunde, daß gerade in den Proportionen selbst der technisch sichere Künstler dem Zeitgeschmack die

---

[1]) Weitere literarische Quellen sind Acerbus Morena Monumenta Germ. SS. XVIII, p. 640 „. . . erat mediocriter longus, pulcre stature, recta et bene composita membra habens, alba facie rubeo colore suffusa, capillis quasi flavis et crispis; illare vultu, ut semper velle redere putaretur; dentibus candidis, pulcerimis manibus, ore venusto.“ Diese Beschreibung von 1164 stimmt mit der Rahewins völlig überein. Nach ihr scheint es, daß die Haarfarbe heller, als die des Bartes war.

Von weniger Belang ist die kurze, vielleicht aus zweiter Hand schöpfende Beschreibung beim Burchard von Ursperg. Mon. Germ. Schulausgabe, p. 21. Abgedruckt wie die vorige uud nachfolgende bei Simonsfeld „Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Friedrich I.“, S. 36 f., dessen Ausführungen zu vergleichen sind. Burchard bestätigt völlig die übrigen Angaben.

Wichtig ist der Londoner Ricardus, der Friedrich nach seinem Aussehen auf dem Kreuzzuge, also als 70jährigen Greis, beschreibt. Itiner. Peregrin. Mon. Germ. SS. XXVII, p. 204 „Vir quidem inclitus, cuius statura mediocriter eminens, crines rutili, barba rubens, utrimque interfusa canities, supercilia prominent, ignescunt oculi, gena brevior in amplum extenditur, pectus et humeri diffunduntur; sed et cetera descriptio corporis in virum consurgit ... constantiam animi exprimebat vultus, semper idem et immobilis permanens. nec dolore obscurior, nec ira contractus, nec dissolutus leticia“. Dieser Bericht enthält mehrere Ergänzungen. Die in den immer noch roten Bart eingesprenkelten weißen Haare, eine natürliche Alterserscheinung, dürften auch in der helleren Farbe der 1188 gemalten Vaticanischen Miniatur angedeutet sein. Die Wangen waren voller geworden, was ebenfalls auf genannter Miniatur zum Ausdruck kommt, die breite Brust hingegen und die ausladenden Schultern, vielleicht als leichten Embonpoint zu deuten, kommen auf den Porträts, die bis auf das Vatikanische ja den Kaiser als jüngeren Mann darstellen, nicht zum Ausdruck. Die vorstehenden Brauen können wir auf den Siegeln und der Kappenberger Büste feststellen. Sein einst so heiteres immer lächelndes sonniges Gesicht hatte dem Alter Konzessionen machen müssen: er war ernst und von stoischer Unerschütterlichkeit geworden. In diesem seelischen Zuge müssen wir allein den Schriftstellern Glauben schenken, denn von einer Wiedergabe des Innenlebens war die damalige bildende Kunst noch weit entfernt. Jedenfalls gewinnen wir aus den literarischen Quellen einen durchaus einheitlichen Eindruck.

größten Konzessionen macht. Man denke an die überschlanken Figuren der Karolinger, die gewöhnlich kurzen der Ottonen, die überschlanken, besonders des 12. Jahrhunderts oder auch an die heute noch obwaltende Scheu, kleine korpulente Gestalten auf Monumenten zu verewigen. Nun soll gewiß nicht behauptet werden, daß in jedem einzelnen Falle der frühmittelalterliche Künstler — der des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ließ auch hierin seine rücksichtslose Wahrheitsliebe walten — einen kleinen dicken Mann als schlanke Tanne abbildete, wenn mir auch kein durch literarische Beschreibung erhärtetes Beispiel vom Gegenteil bekannt ist, im allgemeinen ist aber gerade in Fragen der Körperproportionen allergrößte Vorsicht am Platze. So sehr wir daher von der Übereinstimmung der Schilderung Rahewins mit den Porträts in diesem Punkte befriedigt sind, so wenig rückhaltlos können wir von einem beobachteten Merkmal sprechen. Tun wir es aber, dann müssen wir uns bewußt bleiben, daß wir es mit einer Ausnahme zu tun haben und daß der Zufall insofern den Künstlern zu Hilfe kam, als die Gestalt des Kaisers ihrem Ideale sich annäherte.

Das erste Merkmal, das mit Bestimmtheit auf individuelle Beobachtung schließen läßt, sind die an der Stirn gekräuselten Haare. Sie finden wir ganz deutlich auf dem Königs- und Kaisersiegel, sowie vielleicht auch auf der Bulle, während die andern bildlichen Darstellungen mit Ausnahme der Kappenberger Büste und des Reichenhaller Porträts sie vermissen lassen. Jetzt wissen wir auch, daß die eigentümliche Art der Haarbehandlung, die hier zu bemerken war, der Absicht des Künstlers entsprang, die Haare als gelockt anzudeuten.

Daß der Bart an Wangen und Kinn kurz war, kommt auf sämtlichen Porträts zum Ausdruck, aber auch daß das Haupthaar nur bis zur halben Ohrlänge reicht läßt sich auf beiden Siegeln, der Goldbulle, dem Reichenhaller Relief, der Bronzebüste und der vatikanischen Miniatur deutlich erkennen, während auf der Freisinger Statuette die Anhänger der Krone die Ohren verdecken und auf der Fuldaer Miniatur aus der Sichtbarkeit der Ohren die Kürze der Haare klar hervorgeht, der Künstler aber technisch zu wenig geschult war, um den Tatbestand räumlich richtig zu veranschaulichen. Die Nase ist überall mäßig lang und nur ganz wenig gekrümmt. Auf der Fuldaer Miniatur ist eine geringe Erhebung in der oberen Nasenhälfte noch am deutlichsten wahrnehmbar.

Was den Mund bzw. die Lippen betrifft, so ist, wie ich im I. Bande ausführte, dieser Gesichtspartie in der Malerei nur sehr geringer ikonographischer Wert zuzuerkennen, da hier Stiltradition maßgebender ist als das lebendige Modell. Anders in der Plastik. Seine Form ist auf den beiden Siegeln ebenso wie auf der Goldbulle, soweit der kurze abwärts gerichtete Schnurrbart, der allen Porträts gemeinsam ist, sein Erkennen gestattet, dieselbe. Er ist ziemlich klein mit schmaler Ober- und etwas vorgewölbter Unterlippe. Hierin haben wir eine Erweiterung der literarischen Körperschilderung zu erblicken.

Eine außerordentlich wichtige Ergänzung der genannten Porträts liefert die berühmte in Rotguß ausgeführte Büste von Cappenberg. Da Philippi dieses hervorragende Kunstwerk, das ich am Abguß im historischen Seminar in Leipzig unter-

suchen konnte, sehr eingehend beschreibt, können wir ihm hier folgen[1]) (Abb. 86 und 87).

Der Kopf ist außen vergoldet, innen hohl und in derselben Technik ausgeführt wie die zahlreichen gleichzeitigen und älteren Kopfreliquiare, die uns eine nicht geringe Meinung vom Stande der damaligen Metalltechnik, soweit es sich um mittelgroße Objekte handelt, beizubringen geeignet sind.

Abb. 86. Kappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrich Barbarossas. (Auf 1/3 verkleinert.)

„Die Ohren und Nasenlöcher des Kopfes sind durchgebohrt, das Weiße der Augen ist durch aufgelegte Silberplatten hervorgehoben; die Augäpfel sind mit schwarzblauem Schmelz ausgefüllt; Schrammen in dem Email lassen erkennen, daß Steine, welche ehemals die Pupillen bezeichneten, mit einem Messer, Meißel oder einem ähnlichen scharfen Instrument ausgebrochen sind. Das Gesicht erscheint in seinen beiden Hälften nicht symmetrisch gearbeitet. Die (heraldisch gesprochen) rechte Seite ist breiter und höher als die linke, die Ohren sind ungleich geformt. Bart und Kopfhaar ist in kleine frisierte Löckchen geordnet und in diese Löckchen sind durch gravierte Striche die Lagen der Haare angedeutet; auch in den Augenbrauen finden sich roh gravierte Striche."

„Betrachtet man den Kopf selbst, so findet sich an demselben eine solche Zahl von höchst individuellen Zügen, daß sie in ihrer Gesamtheit unmöglich dem Zufall zugeschrieben werden können. Zunächst das kurze Kinn und die geringe Höhe der Oberlippe, Züge, welche der in jener Zeit üblichen schematischen Gesichtsdarstellung unmittelbar widersprechen, ferner der schmale energisch geschlossene

[1]) Friedrich Philippi „Die Cappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrichs I." Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde, herausgegeben von dem Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens. 44. Bd. Münster i. W. 1886. I. Teil. S. 150—161. Unsere Abbildungen 86 und 87 sind danach mit gütiger Erlaubnis des Autors hergestellt.

Mund, die in der Mitte des Rücken leicht nach außen gekrümmte Nase, die etwas vorstehenden leicht nach oben gerichteten Augen mit den nach außen gewölbten Brauen, die in ihrer Mitte nach innen eingebogene Stirn und der freilich durch die Lockenfrisur überhöhte hohe Schädel. Neben dieser großen Zahl charakteristischer Einzelheiten ist andrerseits auch der Gesamteindruck des Gesichtes individuell; der in Deutschland so häufige rotblonde Typus mit blauen Augen, vollem Haupthaar, aber spärlichem Vollbart ist klar zum Ausdruck gebracht. Individuell ist also der Kopf."

Philippi, der mit Recht hervorhebt, daß die anderen deutschen Könige ganz anders aussahen, trugen doch Konrad III. und Philipp von Schwaben ganz kurze Rundbärte, Otto IV. und Friedrich II. ihr Gesicht aber glatt rasiert, bemerkt zur Beschreibung Rahewins „Man könnte wohl, wenn man unsern Kopf beschreiben wollte, sowohl für den Gesamtausdruck, wie andrerseits für Charakterisierung von Haar, Bart, Auge und Mund kaum bezeichnendere Worte finden, als vorstehende. So roh auch im einzelnen die Ausführung des Kopfes sein mag, man wird ihm selbst nach moderner Auffassung die Bezeichnung als Porträt nicht versagen können".



Abb. 87. Kappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrich Barbarossas. (Auf 1/3 verkleinert.)

Philippi kommt zu dem Schluß, daß das Werk wahrscheinlich 1150, bestimmt aber vor 1171 gefertigt wurde, da damals Graf Otto von Cappenberg, der dritte Propst des gleichnamigen Promonstratenserklosters, gestorben ist. In der Schenkungsurkunde heißt es ausdrücklich, daß der Kopf, der früher mit einer silbernen Krone versehen war, „nach dem Gesicht des Kaisers geformt" sei. Ob wir hier ein Porträt des 30jährigen Monarchen besitzen, oder ob es ein Dezennium später angefertigt wurde — der Datierungsversuch Philippis scheint mir nicht überzeugend — bleibe dahingestellt; jedenfalls ist der Kopf früher angefertigt, als die anderen Großplastiken.

Als Entstehungsgebiet kommt nach Philippi der Niederrhein in Frage. Das ist umso wahrscheinlicher, als dort auch nachgewiesenermaßen die Siegel Friedrichs

gestochen wurden und die Metalltechnik — bei ziemlicher Sterilität in der steinernen Porträtsplastik — außerordentlich entwickelt war. Überdies finden sich Kopfreliquiare in diesen Gegenden in nicht geringer Anzahl. So das Karls des Großen in Aachen, des hl. Lambertus in Lüttich, des Reinoldus in Dortmund, das interessante Bronzereliquiar aus der Stiftskirche in Fischbeck, jetzt im Kestnermuseum in Hannover[1]), das sogar eine niedersächsische Arbeit des 11. Jahrhunderts sein soll, die bronzene Bischofsbüste im Dom zu Erfurt[2]), das Alexander-Kopfreliquiar aus Stavelot im Cinquantenaire-Museum zu Brüssel, ein Werk des großen Godefroid de Claire von 1145[3]) u. a. m., was zur Evidenz erweist, daß der Bronzeguß damals und sogar noch früher im westlichen und nordwestlichen Deutschland auf hoher Stufe stand. Was gar Frankreich an individueller Porträtdarstellung in dieser Zeit zu leisten vermochte, lehrt das bei Havard abgebildete Selbstporträt des Goldschmiedes[4]), eines Mönches, der ein selbstgefertigtes Reliquiar überreicht, eine runde Statuette aus vergoldetem Silber, mit Edelsteinen besetzt und ziseliert. Leider ist mir der Aufbewahrungsort unbekannt.

Daß das Cappenberger Reliquiar nicht etwa nur ein sogenannter typischer Kopf ist, der fabrikmäßig in so und so viel Ausfertigungen hergestellt wurde, ergibt ein Vergleich extra mit dem Reliquienkopf in der Lambertuskirche zu Düsseldorf, einem Werk, das zu gleicher Zeit in derselben Gegend entstand.[5]) Nach Clemens Beschreibung, die für uns schon dadurch besonderen Wert besitzt, daß der Autor sich gegenüber dem Porträtcharakter unserer Büste sehr zurückhaltend wenn nicht ablehnend äußert, hat das Düsseldorfer Reliquiar eine scharfkantige gerade Nase, große mandelförmige, ehemals mit Email gefüllte Augen, und niedere Stirn. Der kleine Schnurrbart, der leichte Backenbart und das eng an den Hinterkopf angedrückte Haar mit schematisch geringelten kleinen Löckchen, sowie Wangen und Hals sind flach behandelt. Die Ähnlichkeit mit der Cappenberger Büste ist sehr gering, wenn auch selbstverständlich gewisse technische Übereinstimmung zwischen beiden Werken unverkennbar sind. Keineswegs wird durch diesen Vergleich unser Glauben an die Porträtmäßigkeit des Kopfreliquiares im geringsten erschüttert.

Der Bronzekopf ist vielmehr für uns nicht nur als eines der besten Porträts Friedrichs von sehr großem Wert, sondern nicht minder als Porträtleistung überhaupt. Von größtem Interesse ist die blaue Farbe der Augen. Es sind dies die ersten blauen Augen, die mir auf einer frühmittelalterlichen deutschen Porträtdarstellung bekannt sind. Während wir aber — wie die Statuette der hl. Foy und die Essener Madonna beweisen — bereits im 10. Jahrhundert auf Menschendarstellungen in Metall der blauen Farbe begegnen, kommt sie in der Malerei aus mir unbekannten Gründen zuerst zu Beginn des 13. Jahrhunderts, also

---

[1]) Abb. in den Bau- und Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Cassel. III. Bd., Taf. 65, 1.

[2]) Abb. bei O. Doerig und G. Voß „Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen“. Taf. 48 a.

[3]) Abb. bei Falke und Frauberger „Deutsche Zellenschmelzarbeiten“, Taf. 69.

[4]) Abb. bei Henry Havard „Histoire de l'orfèvrerie française.“ Paris 1896. S. 121.

[5]) Abb. in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, 3. Bd. Kreis Düsseldorf. S. 47. Text S. 45 f.

zwei Jahrhunderte später vor, als dort. Daß Friedrich Barbarossa aber wirklich blauäugig war, kann aus anthropologischen Gründen, nämlich mit Rücksicht auf seine rosige Haut und blonde Haarfarbe, nicht dem allergeringsten Zweifel unterliegen. Wir haben hier also ein beobachtetes Porträtmerkmal, das die literarische Beschreibung ergänzt.

Daß der Künstler aber sogar Leben dem toten Metall einzuhauchen versuchte, ist eine Tatsache von höchster Bedeutung, auf die aufmerksam gemacht zu haben als Verdienst Carl Cornelius angerechnet werden muß.[1]) Die Stilisierung der Augenhöhlen war das Mittel, mit dem „Vehemenz des Gesichtsausdruckes“ erzielt wurde. „Jenen zwei hervorstechenden Falten, die unter den eigentlichen Brauen die Augen überschatten, entsprechen keineswegs der Wirklichkeit: so stark und tief furcht die Natur an dieser Stelle nicht. Aber sie sind auch nicht aus Willkür oder Laune gebildet, wie sie einer ornamentalisierenden Kunst zu eigen zu sein pflegt. Es liegt hier entschieden der eigentümliche Fall primitiver Symbolisierung vor. Eine vielbewegte Lebhaftigkeit des Blickes — und somit des Geistes — die sich im Spiel der Muskeln, der sogenannten Augendeckelheber, offenbart, soll dadurch bezeichnet werden. Wo nun der feingebildete Hellene, ein Skopas, ein Praxiteles durch zarte Übergänge der Hebungen und Senkungen der Augenumgebung wirkt, gibt der naive Germane unbewußt eine derbe, sozusagen summarische Andeutung der Kräfte, die hier tätig sind. Jedenfalls wird das Geistige, das in den hochgezogenen Brauen liegt, durch diese begleitenden Faltenzüge nur verstärkt, und dieser Teil gewinnt an Plastik, insofern, als die Augen tief zu liegen scheinen.“

Nicht geringerer Beachtung würdig ist die unsymmetrische Behandlung beider Gesichtshälften. Diese findet sich bewußt in der primitiven Kunst nirgends. Selbst die außerordentlich entwickelten egyptischen Porträtplastiken der letzten vorchristlichen Jahrhunderte stellen beide Kopfhälften symmetrisch dar. Der Schluß Friedrich habe wirklich unsymmetrische Kopfhälften besessen — wie bekanntlich jeder Mensch — und diese seien auf Grund individueller Beobachtung nachgebildet, dürfte aber wohl doch übereilt sein. Denn bei allem Respekt vor der Kunst des Gießers würden wir ihn dadurch einer Entwicklungsstufe einordnen, die aus anderen Gründen seinem Werke nicht zukommt. Das ändert aber nichts an der Bedeutung der Unsymmetrie für die Menschendarstellung überhaupt.

Daß der Kaiser gelockte Haare hatte, sagt Rahewin ausdrücklich. Wenn wir sie allein auf der Cappenberger Büste deutlich veranschaulicht sehen, so liegt auch das an der Überlegenheit der Metallkunst über der Steinplastik. Die Steinmetzen hatten zweifellos auch die Absicht gehabt die gekräuselten Haare nachzubilden, es war ihnen aber nur höchst unvollkommen wegen der Kürze des Bartes gelungen. Auch die Stempelschneider hatten nicht mehr Erfolg. Daß lediglich die Kürze des Bartes, d. h. die Kleinheit des Maßstabes das Mißlingen verursachte, folgt daraus, daß letzteren sehr wohl gelang die längeren Locken auf der Stirn anzudeuten. Hier aber, wo bei einer Höhe des Reliquiars von 32 cm viel größere Dimensionen gegeben waren, gelang das natürlich besser. Übrigens sind die Bemühungen des

[1]) Carl Cornelius „Bildniskunst. II. Teil. Mittelalter“. Freiburg i. Br. 1901. S. 42.

Gießers keineswegs sehr befriedigend. Die Haarlocken stehen ohne jeden Zusammenhang nebeneinander, etwa wie die Haarbüschel auf dem Kopf eines Negers, während sie doch in Wirklichkeit zweifellos mehr ineinander übergingen. Das darzustellen reichte die Künstlerschaft nicht aus. So möchte man denn fast sagen, daß die Bartlöckchen nur auf den Verstand berechnete Andeutungen sein sollen, die, wie die Kulissen der Shakespearebühne, die Aufschrift tragen: wir sollen Locken darstellen!

Auch das Ohr verdient Beachtung, da es eines der ersten mir bekannten annähernd richtig modellierten des deutschen Mittelalters ist. Daß es nach der Natur geformt wurde, d. h. Porträtansprüche erheben darf, ist allerdings so gut wie ausgeschlossen. Denn abgesehen davon, daß noch in viel späterer Zeit — ja, zumeist noch heute — der Künstler sich viel lieber mit einem der paar geläufigen Ohrtypen behilft, als daß er sich um die Ohren seines Modelles kümmerte, ist nicht anzunehmen, daß der Kaiser seine kostbare Zeit damit vergeudet haben sollte, dem Künstler Gelegenheit zu geben, etwas nachzubilden, was damals für so wenig charakteristisch galt wie das Ohr.

Es erscheint jetzt angebracht, die einzelnen Porträts auf ihre individuellen Merkmale hin zu prüfen und dadurch eine Skala der in den einzelnen Techniken erreichten Porträtfähigkeit zu gewinnen.

Und zwar geschieht dies im direkten prinzipiellen Gegensatz zu Cornelius, der der Ansicht huldigt, die übrigen „sogenannten Bildnisse" seien hinsichtlich ihrer künstlerischen Auffassung zu geringwertig, als daß sie uns irgendwelchen Anhalt für unsere Büste geben könnten. Wir haben im ersten Bande den Nachweis erbracht, daß die malerischen Porträts sehr wohl als Grundlage für die Rekonstruktion der Erscheinung des Dargestellten Bedeutung besitzen und werden denselben Nachweis auch für die plastischen Werke führen. Dabei liegen die Verhältnisse allerdings sehr zu Ungunsten der letzteren, da naturgemäß ein Transport der Steine so gut wie ausgeschlossen war, während der Maler sicher sein Skizzenbuch oder Wachstäfelchen mitnahm, wenn er die ihm charakteristisch erscheinenden Züge seines Monarchen festhalten wollte. Das hindert uns aber nicht Cornelius darin recht zu geben, daß wer nicht durch das Auge vom Persönlichkeitsgehalt des Bronzeporträts überzeugt ist, auch nicht viel von Übereinstimmungen mit anderen Porträts hören will. Allerdings gilt auch das mit Einschränkung: strikte beweisen lassen sich eine ganze Reihe von Zügen, die auf sämtlichen Porträtdarstellungen wiederkehren. Der Skeptiker hat daher nur die Möglichkeiten, entweder zu behaupten, daß diese Kongruenzen zufällig sind — was wohl niemand ernstlich tun wird — oder aber gegenüber denjenigen Merkmalen, die der Cappenberger Kopf mehr besitzt, als die anderen Porträts, und die wir für beobachtet halten, einen ablehnenden Standpunkt einzunehmen. Solange nicht sämtliche künstlerisch überhaupt darstellbare Züge auf mehreren Porträts wiederkehren, solange wird dem Zweifel immer Raum gegeben werden können. Das gilt aber gegenüber den ikonographischen Leistungen der Gegenwart fast im selben Umfange als bei denen des Mittelalters. Mit unfruchtbarem Zweifel ist aber niemand gedient, für Leute, die durch Berufung auf den Zufall sich in bequemer Weise der Verpflichtung gewissenhafter Nachprüfung und

sachgemäßer Widerlegung entziehen wollen, ist das Nachstehende nicht geschrieben. Dazu war die Arbeit zu ernst und zu mühselig.

Das weitaus künstlerisch und ikonographisch minderwertigste Erzeugnis ist das Relief von St. Zeno (Abb. 64, S. 137), bei dem wir als beobachtete Merkmale nur die längliche Gesichtsform, den kurzen Schnurr-, Backen- und Kinnbart[1]), bei welch letzterem wir die Locken wohl gelten lassen können, die gelockten Stirnhaare und die schlanke Figur festzustellen vermögen, im ganzen also 9. Nicht unerwähnt bleiben darf, daß verschiedene dieser Merkmale nur angedeutet sind, also nicht eine der wirklichen Erscheinung analoge Form zeigen, sondern lediglich als dem Verstand gegebene Winke gelten dürfen. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß der Steinmetz nur nach Hörensagen oder doch nach der Erinnerung schuf.

Die Siegel, besonders das sehr schöne Kaisersiegel, sind technisch und ikonographisch weit überlegen. Die längliche Gesichtsform ist nicht nur ungefähr festgehalten, sondern die Konturen sind deutlich herausgearbeitet; als neues Merkmal treten auf dem Kaisersiegel die kräftigen Augenbrauen hinzu. Die Locken auf der Stirn sind natürlich, das Haupthaar fällt in Locken bis zum halben Ohr herab, der Schnurrbart ist mittellang und den Konturen des Mundes folgend etwas nach abwärts gerichtet. Die mittellange Nase ist fast gerade. Der Mund ist ziemlich klein, mit schmaler Ober- und etwas vorstehender Unterlippe, das Kinn kurz und etwas vorstehend. Damit erhöht sich die Zahl der Porträtmerkmale von 8 auf 19; in Wahrheit ist das Verhältnis noch günstiger, denn was in St. Zeno unklar angedeutet war, ist hier deutlich in Formen ausgeprägt und zwar völlig übereinstimmend auf beiden Siegeln.

Für die Bulle reduzieren sich wegen mangelhafter Ausprägung die Zahlen insofern, als die Locken des Bartes nicht angedeutet sind, die Oberlippe unsichtbar bleibt, die Haare auf der Stirn verschwimmen und weder die Konturen des Gesichtes klar heraus kommen, noch das Untergesicht die schmale Form der besten Darstellungen aufweist. Dadurch vermindern sich die Merkmale auf etwa 12, doch ist es fast unmöglich formalistische Feinheiten in Zahlen zu fassen.

Daß wir überhaupt so sehr in Detail gehen können, verdanken wir nur dem literarischen Bericht verbunden mit der vortrefflichen Vergleichsmöglichkeit. Denn andersfalls wüßten wir oft nicht, ob regelmäßig wiederkehrende Züge nicht vielleicht doch nur zufälliger Art sind bzw. auf stilistische Eigentümlichkeiten zurückgeführt werden müssen. Hier sind solche Zweifel ausgeschlossen.

Die Freisinger Statue (Abb. 63, S. 136) ist gegenüber den Siegeln nicht etwa durch bessere Arbeit oder größere Naturbeobachtung ausgezeichnet, wohl aber durch den viel größeren Maßstab. Dieser erlaubt nicht nur eine bessere Wiedergabe des Auges, was allerdings kaum für die Porträtmäßigkeit in Frage kommt, wohl aber als Fortschritt in der Menschendarstellung erwähnenswert ist, sondern auch bessere Durchbildung des Gesichtes. Vor allem treten die Falten an der Seite der Nase neu

---

[1]) Was die Zählung der Porträtmerkmale anlangt, ist zu beachten, daß der Kinnbart, ebenso wie der Backenbart lang oder kurz, gelockt oder straff sein könnte, so daß jede dieser Eigenschaften besonders gezählt werden muß.

hinzu. Ebenso sind die vorstehenden Augenbrauen, die bereits auf dem Kaisersiegel angedeutet waren, kräftig herausgearbeitet, das Kinn ist auffallend kurz, dafür fallen aber die Stirnlocken fort, desgleichen die Kopfhaare, da die Krone mit Anhängern alles bedeckt. Was die Behandlung des Schnurrbartes betrifft, so macht stutzig, daß der steinerne Kopf zu Häupten des Kaisers einen ebenso geformten Schnurrbart trägt. Daraus folgt, daß wir diesem Merkmal, wenigstens im einzelnen, keinen Glauben schenken dürfen, sondern uns darauf beschränken müssen, dem Steinmetz die Beobachtung des kurzen Schnurrbartes ohne Rücksicht auf seine genauere Form, die zudem mit dem Siegel nicht übereinstimmt, allein gutzuschreiben.

Zu obigem Falle zurückkehrend konstatieren wir, daß Barbarossa einen kurzen, den Konturen des Mundes folgenden, also nach abwärts gerichteten Schnurrbart trug. Da auf der Freisinger Skulptur dieser Schnurrbart eine ganz charakteristische Form hat, die zwar von den anderen Porträts abweicht, ihnen aber nicht widerspricht, so wäre die Vermutung sehr nahe liegend, der Kaiser habe tatsächlich seinen Bart in dieser — ja heute modernen — Weise gestutzt. Denn diejenigen Züge, die, zumal bei besser ausgeführten Kunstwerken, mit den entsprechenden Zügen auf anderen Porträts nicht in Widerspruch stehen, können wir als Ergänzungen des Bildes in Anspruch nehmen, sofern dem nicht gewichtige Bedenken entgegen stehen. Dies ist aber hier der Fall, da aus der Schnurrbarttracht der Freisinger Masken — auch der Kopf über Beatrix (Abb. 60, S. 133) ist so gebildet — wie auch aus zahlreichen anderen Köpfen erhellt, daß der Steinmetz, der augenscheinlich beide Köpfe schuf, sich eine bestimmte Formel zur Wiedergabe des Schnurrbartes ausgebildet hatte und sie gegebenen Falles anwandte. Deshalb scheidet die Schnurrbartform der Freisinger Statuette als Porträtmerkmal aus.

Daß selbst ein gewissenhafter Porträteur zu bestimmten Formeln greift, ist sehr leicht verständlich. Handelt es sich um Partien, die erst nach jahrhundertelangem Ringen der Natur abgerungen werden konnten, etwa um Auge oder Ohren, so ist der Künstler sehr froh in dieser Formel ein Mittel zu besitzen, um eine Körperpartie, wenn auch noch nicht nach dem Bilde seines Modelles, also eines bestimmten Menschen, so doch überhaupt menschenähnlich ausdrücken zu können. Würde er sich nur auf seine eigene Künstlerschaft verlassen, etwa einem Mann mit kleinen Schlitzaugen diese auch wirklich auf dem Porträt geben, dann wäre sein Werk zwar als porträtistische Leistung in diesem Punkte hoch zu schätzen, die Beschauer aber, die den Dargestellten nicht kennen, würden ihm Ungeschicklichkeit vorwerfen. Wie sehr diese Befürchtung selbst beim modernen Künstler die rückhaltlose Wahrheitsliebe überwindet, können wir täglich sehen. Sie treibt ihn in erster Linie zum Idealisieren, d. h. zum Fälschen der Natur. Solange nicht die Erkenntnis Allgemeingiltigkeit erlangt hat, daß das schönste Kunstwerk ikonographisch wertlos ist, wenn es nicht unbedingte Unterordnung unter das individuelle Modell höher stellt als alle Ästhetik, solange werden wir wohl mehr oder minder schöne Statuen und Gemälde, aber keine getreuen und ähnlichen Porträts erhalten.

Wenn es schon begreiflich ist, daß der Künstler sein Modell, das ihm Sitzungen gewährt, in einzelnen Partien, teils um es seinem Schönheitsideal zu nähern, verändert, teils auch aus technischen Gründen, so ist es umso näher liegend in den

Fällen, wo diese Voraussetzung nicht gegeben ist. Daß schon das 12. Jahrhundert — von Malerei und Kleinkunst ganz abgesehen — nach dem lebenden Modell arbeitete, wenn auch wohl längst nicht immer, geht zur Evidenz aus der Cappenberger Büste hervor, bei der es ja überdies literarisch bezeugt ist. Aber auch andere Tatsachen machen es wahrscheinlich. Allein der exakte Nachweis ist gerade in der Steinplastik nicht leicht zu erbringen. Und zwar sowohl wegen der bereits besprochenen Arbeitsweise am versetzten Stein (après la pose), als auch deshalb, weil uns lediglich die beiden dazu ungeeingneten Porträts Adalberts von Freising als Vergleichsmaterial zu Gebote stehen. Daß der Bildhauer seinen Bischof und Arbeitsgeber kannte, ist ganz selbstverständlich, auch daß er ihn sich tunlichst genau ansah; schwer beweisbar aber ist, ob tatsächlich der Kirchenfürst das Gerüst bestieg, um dort regelrechte Sitzungen zu gewähren. Für uns liegt der Fall aber wesentlich komplizierter, denn daß der Reichenhaller oder Freisinger Steinmetz den Kaiser nicht ohne weiteres zu Gesicht bekam, geschweige denn zu Sitzungen bewegen konnte, ist nicht zu bezweifeln.

Wie Herr Professor Henry Simonsfeld mir mitzuteilen die Liebenswürdigkeit hatte, ist keine Urkunde bekannt, die Barbarossa in Freising oder Reichenhall ausgestellt hätte, mithin läßt sich der dokumentarische Beweis für die Anwesenheit des Kaisers in diesen Orten nicht erbringen, Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er nicht dort war. Das ist besonders für Freising sehr wahrscheinlich, nicht nur weil dort sein Verwandter Otto die Mitra trug, später aber sein treuer Anhänger Adalbert, noch auch lediglich deshalb, weil er nachgewiesenermaßen den Wiederaufbau des Domes förderte, sondern weil Freising nächst der Straße nach Italien liegt. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß Friedrich, wenn auch nicht im Jahre 1161, das er fast ganz in Italien zubrachte, so doch in diesen Jahren Freising besuchte und dem Steinmetz, der aber ebensogut auch selbst den Kaiser aufgesucht haben kann, zu Gesichte kam. Das darf uns jedoch nicht zur Annahme verleiten, er habe ihm Sitzungen gewährt. Vielmehr wird es der Freisinger Bildhauer so gemacht haben wie der Speierer Porträteur Rudolfs von Habsburg: er wird ihn sich bei jeder sich bietenden Gelegenheit so genau wie nur möglich angesehen haben. Wie dem auch sei: er schuf aus kürzerer oder längerer Erinnerung, anders wie der Stempelschneider, der zweifellos nach Sitzungen arbeitete, und die Folge war, daß Details, die sich seinem Gedächtnis nicht fest eingeprägt hatten, aus der Phantasie ergänzt bzw. durch schematische Formeln ausgefüllt wurden. Dies die Erklärung für den eigentümlichen Schnitt des Schnurrbartes und andere Inkongruenzen.

Was das Reichenhaller Porträt anlangt, über dessen künstlerisch und ikonographisch geringe Bedeutung — ganz abgesehen vom mangelhaften Erhaltungszustande — kein Zweifel bestehen kann, so hat der Künstler wohl kaum Gelegenheit gehabt, den Kaiser in den Mauern des Klosters zu begrüßen. Möglich ist es ja, aber nicht wahrscheinlich, da Reichenhall ziemlich abseits von den großen Straßen liegt. Deshalb läßt sich vermuten, daß der Bildhauer den Kaiser irgendwo gesehen habe und dann, nach Hause zurückgekehrt und nach geraumer Zeit, aus dem Gedächtnis ihn reproduzierte. Als Anhaltspunkt mag ihm ja ein Siegel gedient haben, kopiert hat er es aber ganz bestimmt nicht, da viele Details, so die gelockten

Stirnhaare, die Gesichtsform, die Frisur usw. mehr abweichen als es bei einer Kopie verständlich wäre. Deshalb läßt sich annehmen, daß sämtliche Porträts auf selbständige Beobachtung zurückgehen nur mit dem Unterschiede, daß bald Porträtsitzungen gewährt wurden, bald nicht, so daß dann der Künstler gezwungen war, auf Grund gelegentlicher Autopsie aus dem Gedächtnis zn schaffen. Außerdem werden Abweichungen, von der verschiedenen künstlerischen Begabung abgesehen, hinreichend erklärt durch die verschiedenen Techniken, die keineswegs in gleicher Weise der Wiedergabe derselben Partien günstig waren, nicht zum wenigsten aber durch die bei zunehmendem Alter naturgemäß sich einstellenden Veränderungen des Gesichtes.

Als beobachtete Züge können wir an der Freisinger Skulptur folgende feststellen: die *Gesichtsform*, das *kurze Kinn*, die fast gerade *Nase* mit den seitlichen *Falten*, die kräftigen *Brauen*, den runden *Schnurr-, Backen- und Kinnbart*, den *kleinen Mund* mit schmaler *Ober-* und kräftiger *Unterlippe*, also 11, wozu als zwölfter die schlanke Figur tritt. Vielleicht wollte der Künstler die Locken des Kinnbartes andeuten, gelungen ist es ihm nicht.

Den ikonographischen Wert der Cappenberger Büste bestimmen wir durch die Feststellung, daß folgende, teils durch die anderen Porträts beglaubigten, teils sie ergänzenden Züge sich auf ihr nachweisen lassen: Das Gesicht ist *länglichoval*, der Kopf *dolichocephal*, das *Haupthaar kurz* und *gelockt* — ob die eigentümliche Gestalt, die der Künstler den Locken gab in der Wirklichkeit ihr Analogon hatte, oder Manier ist, bleibe dahin gestellt — der *kurze Bart an Kinn und Wangen* ist *gelockt*, das *Kinn kurz*, die *Oberlippe* mit kurzem, abwärts gerichteten *Schnurrbart* ist *schmal*, desgleichen der *Mund*, bei dem sich die vorstehende Unterlippe hier nicht findet. Die *gewölbten Brauen*, die *Stirnlocken*, die *gerade, nur in der Mitte leicht gekrümmte Nase* und die *blauen Augen* vervollständigen das Bild. Wir können also mindestens 20 individuelle Merkmale feststellen, zu denen noch mit großer Wahrscheinlichkeit die schmale Nase, die nach innen in ihrer Mitte eingebogene Stirn und die Spärlichkeit des Bartwuchses treten, letzteres deshalb, weil der Meister gerade so gut, wie er die Locken verschwenderisch auf dem Kopf verteilte, es auch beim Bart hätte tun können, wenn er nicht aus irgendwelchen Gründen davon Abstand nahm. Diese Gründe nun scheinen wir vielleicht darin suchen zu dürfen, daß der Kaiser damals nur spärlichen Bartwuchs hatte, was für seine Jugend und eine Datierung um das Jahr 1150 mit Philippi spricht. Wenn er auf dem gleichzeitigen Siegel üppigeren Bart trägt, so ist das leicht erklärlich durch die Schwierigkeit, auf so kleinem Felde noch diese Feinheiten zur Darstellung zu bringen.

Ein zahlenmäßiger Vergleich der in den einzelnen Techniken erzielten Porträtzüge wird naturgemäß auf mathematische Genauigkeit keinen Anspruch erheben können. Wertlos dürften die mühsam erarbeiteten Resultate darum doch nicht sein, vielmehr eine ziemlich zuverlässige Auskunft über den in den diversen Künsten waltenden Wirklichkeitssinn erteilen. Nach diesem Gesichtspunkt gewinnen wir folgende Skala:

Die beiden Steinplastiken stehen mit 9 bzw. 12 an letzter Stelle; das entspricht durchaus der geringen Höhe dieser Kunst. Sie hatte noch zu viel mit der

Bewältigung der allgemein menschlichen Formen zu schaffen, dazu war der Ort ihrer Anbringung zu wenig zu naturalistischen Experimenten geeignet, als daß sie auf dem Gebiet des Porträts sich besonders hätte auszeichnen können.

Am nächsten steht ihnen die Goldbulle. Daß sie nicht mehr Porträtzüge aufweist, erklärt sich sowohl aus dem kleinen Format, als auch aus der Beschädigung im Laufe der Zeit. Schließlich wird die Prägung in Wachs oder Siegellack auch wesentlich genauer, als im festen, mehr Widerstand bietenden Metall. Betrachtet man alle Gefahren, denen das dünne Goldblech im Laufe vieler Jahrhunderte ausgesetzt ist, dann muß man sich billig wundern, daß noch so viele erkennbare Züge übrig geblieben sind. Doch läßt die gröbere Technik keinen Zweifel darüber, daß diese Kunstwerke auch neu mit den Siegeln nicht konkurrieren konnten.

Letztere nämlich beweisen durch die sehr hohe Zahl von 19 nachweisbaren Porträtmerkmalen, wie hoch damals die Kunst stand. Hier macht sich die seit Jahrhunderten ununterbrochene Tradition vorteilhaft bemerkbar, nicht minder aber auch die wohl kaum anzuzweifelnde Tatsache, daß der Stempelschneider auf Grund von Porträtsitzungen den Fürsten verewigen durfte.

Die Palme gebührt unzweifelhaft der Bronzebüste. Nicht daß damit gesagt sein soll, daß der Modelleur ein tüchtigerer Künstler war, als der Stempelschneider, kam ihm doch der große Maßstab bei Erreichung von 20—23 Porträtmerkmalen sehr zustatten, wohl aber ist er ganz außerordentlich den in Stein arbeitenden Kollegen überlegen. Der Bronzeguß, der schon im beginnenden 11. Jahrhundert so ansehnliche Leistungen hervorgebracht hatte, war, wie überhaupt die Metalltechnik, eine bedeutend ältere Kunst als die Steinskulptur. Überall pflegt ja die Bearbeitung der Metalle der der Steine voranzugehen. Dazu kommt aber noch, daß die Verfertiger der steinernen Reliefs doch wohl kaum mehr als tüchtige Steinmetzen waren, während wir im Gießer einen Künstler von Beruf voraussetzen müssen. Die zahllosen erhaltenen Gefäße, Aquamanile, Kruzifixe, Leuchter usw. usw., Beweise für die starke Nachfrage nach gegossenen Bronzewerken, bieten eine hinreichende Erklärung für die Entstehung eines allen Aufgaben gewachsenen, technisch trefflich geschulten Standes von Professionisten. Da es sich hier um eine Industrie handelt, die für den Export arbeitete, wird leicht verständlich, daß in gewissen Zentren durch Spezialisierung eine Fertigkeit erworben wurde, die der viel gebundenere, zu allen vorkommenden Aufgaben herangezogene Steinmetz sich unter gleich günstigen Bedingungen nicht erwerben konnte.

Das aus den Plastiken gewonnene klare Bild Barbarossas wird durch die Miniaturen hinsichtlich der roten Bartfarbe ergänzt, in den anderen Punkten bestätigt. Die Fuldaer Miniatur[1]), zeitlich etwa mit den Plastiken zusammen fallend, hat das länglich-ovale Gesicht, die fast gerade, mäßig lange, ganz leicht gebogene Nase, das lockige, bis zu den Ohren reichende Haupthaar, den kurzen, abwärts gerichteten Schnurrbart sowie den kurzen Kinn- und Backenbart mit diesen gemein, also 13 Porträtzüge, wozu eventuell noch die schlanke Figur zu rechnen ist. Über-

[1]) Die erste Abbildung ist von mir in der Zeitschrift für Bücherfreunde, 1908, S. 248, veröffentlicht.

legen durch die Farbe, ist die Malerei insofern in den Formen unterlegen, als sie zwar die Konturen festzuhalten vermag, nicht aber die räumliche Vertiefung der Reliefs. Auch das kleine Format und die sich besonders in der Zeichnung des Mundes und der Augen bekundende stilistische Manier stehen einer Durchbildung des Gesichtes, wie wir sie bei den Siegeln und der Cappenberger Büste finden, entgegen.

Die vatikanische Miniatur zeigt uns den Kaiser als Greis, stimmt im wesentlichen mit den Porträts überein, ergänzt sie aber in zwei Punkte, nämlich in der im Alter größeren auch literarisch bezeugten Fülle des Gesichts, sowie in der graumelierten Bartfarbe.

Nehmen wir zu dem oben im Detail gezeichneten Bilde Friedrichs den Bericht Rahewins hinzu, dann gewinnen wir eine außerordentlich klare Vorstellung vom Äußeren dieses echt germanischen Herrschers. Ergänzt werden die ikonographischen Denkmäler hinsichtlich der ungefähren Körpergröße — wenn er kürzer als die Längsten, größer als die Mittelgroßen war, dürfte er etwa 1,73—1,75 cm gemessen haben — der Zähne, der Haut, der Schultern, Weichen, Schenkel und Waden, des Halses und der Stimme, also in 9 Merkmalen, die teils einer bildlichen Darstellung überhaupt unzugänglich sind, teils aber damals noch nicht nachgebildet werden konnten. Daß die Farben in dieser Zeit besser in Worten, als malerisch verzeichnet wurden, ist bei dem noch wenig entwickelten künstlerischen Farbensinn wenig verwunderlich; daß aber auch die Körperformen noch ergänzt werden konnten, liegt nicht zum mindesten an der ungeschickten Gewandbehandlung, die den Gliedern noch kein Eigenleben gestattete.

Die Grenzen zwischen ikonographischer und literarischer Darstellung — bei gleicher Tüchtigkeit von Künstler und Schriftsteller — treten hier ziemlich klar zutage. Sie verschieben sich immer mehr zu der letzteren Ungunsten bei fortschreitender künstlerischer Entwicklung, aber es bedarf einer hohen Stufe der Kunst, bis sie den Gesamteindruck einer Person so deutlich hervorzurufen versteht, wie dies die wenigen Worte Rahewins vermögen.

Zu den vorgenannten mit absoluter Sicherheit mit Friedrich zu identifizierenden gleichzeitigen Porträts ist von Lempfrid unlängst eine weitere Plastik beigezogen worden, die, selbst wenn wir zu anderen Resultaten kommen sollten als ihr Entdecker, von nicht geringem Interesse ist.

Im Garten des Pfarrhauses von St. Georg in Hagenau befand sich die betreffende von Lempfrid sehr eingehend beschriebene und abgebildete, jetzt ins dortige Museum transportierte Sandsteinplatte[1]) mit drei Figuren in Hochrelief (Abb. 88). Ihr mangelhafter Erhaltungszustand läßt zwar nicht mehr die Feinheiten erkennen, immerhin aber noch genug, um über die sehr verschiedene Gesichtsbildung der drei Dargestellten Klarheit zu geben. Der am weitesten rechts stehende, etwas zur Seite gedrehte vornehme Laie, wie die wenigen Haare um den kahlen Scheitel

[1]) Vgl. Heinrich Lempfrid „Ein Bild Kaiser Friedrich Rotbarts aus dem 12. Jahrhundert zu Hagenau“. Jahrbuch des Vogesenklubs. XXII. Jahrg. 1906. S. 9—36. Unsere Abbildungen 88 und 89 verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Gymnasialdirektor Prof. Lempfrid.

zeigen ein bejahrter Mann, trägt kurzen runden Vollbart. „Die etwas niedere Stirn, die großen, fast runden Augen, die vollen fleischigen Wangen und der freundliche Zug um die Lippen lassen auf fromme Einfalt und Güte als die Grundzüge des Charakters schließen, die reiche Kleidung verrät den begüterten, vornehmen Herren." Der Mönch, ein Kirchenmodell haltend, der als zweite Figur die Mitte des Reliefs einnimmt, wendet sich dem Alten zu. „Das längliche, scharf geschnittene magere Antlitz mit den Falten um Nase und Mund, die dünnen Lippen und die fest und gerade dem Akte des Überreichens zugewandten Augen verraten den in Weltentsagung willensstark gewordenen, zielbewußt handelnden, klugen Klosterleiter."



Abb. 88. Relief im Museum zu Hagenau. Links ein angebliches Porträt Kaiser Friedrich Barbarossas.

Zu diesen Ausführungen Lempfrids, die im einzelnen zu verfolgen mir auf Grund der Abbildungen nicht möglich ist, möchte ich nicht verfehlen, prinzipielle Bedenken zu äußern. Es ist höchst gefährlich, aus Gesichtszügen, besonders in einer noch nicht auf der Höhe stehenden, weder durch gewissenhafteste Wiedergabe jedes Details noch durch kraftvolles Unterstreichen der wesentlichen Charakterzüge der Physiognomik zu Hilfe kommenden Kunst irgendwelche Schlüsse auf den Charakter zu ziehen. Wie Wilhelm Waetzoldt in seiner vortrefflichen „Kunst des Porträts"[1]) eingehend auseinander setzt, ist physiognomische Charakterdeutung selbst bei den höchsten porträtistischen Leistungen — bei Ideal- und „Charakterköpfen" liegen die Verhältnisse anders — ein höchst gewagtes Unternehmen. Dazu schwankt die Bewertung der einzelnen Stigmata zu stark im Lauf der Jahrhunderte und bei den verschiedenen Völkern. Endlich legt der Künstler auch zu viel von dem hinein, was er weiß oder zu wissen glaubt, statt sich lediglich auf die Wiedergabe dessen

[1]) „Die Kunst des Porträts". Leipzig 1908. Hirt und Sohn, besonders S. 24—54.

zu beschränken, was er sieht. Es gibt ja gewiß Fälle, in denen wir das Seelenleben mit den Händen zu greifen glauben, daß ein solcher aber hier gegeben ist, möchte ich unbedingt verneinen.

Unser höchstes Interesse verdient die am weitesten links stehende Figur, in der Lempfrid den großen Staufer zu erkennen glaubt. „Der in selbstbewußter Haltung ein wenig nach rechts znrückgewandte Kopf hat volles, bis über die Mitte der Ohren fallendes, gewelltes Haar. Die Stirn ist frei und hoch, die Augen sind groß und rund und ein nicht langer, aber dichter, fast gerade geschnittener Bart rahmt das Kinn ein. Die Oberlippe, scheint es, war weniger dicht behaart.“ . . . „Wenn er trotz sitzender Stellung die Gestalt des stehenden Reinhold[1]) ein wenig überragt und seine Schultern weniger breit erscheinen, so hat der Künstler den am Kaiser gerühmten schlanken Wuchs und das Ebenmaß der Glieder zum Ausdruck gebracht. Auch die „hervortretenden Augenknochen“, die unter ihnen liegenden großen „strahlenden Augen“ und die „etwas breite Wange“ läßt unser Bild wieder erkennen . . . . . . Auch der Bart des Kaisers erscheint auf dem Bilde so, wie er ihn im Mannesalter und wohl auch in späteren Jahren getragen hat: es ist nicht der lange, bis auf die Brust herabwallende, die Wange von den Ohren an abwärts bedeckende Bart, wie er Männern niedersächsischen Stammes vorzugsweise eigen ist, sondern der dicht das ganze untere Kinn umgebende, kurz gehaltene, stumpf endende Bart, dessen ausgesprochen rotblonde Farbe mehr als die Länge den Romanen als charakteristisches Merkmal der äußeren Erscheinung des Kaisers auffiel und den Beinamen Rotbart eintrug. Ob in der Bildung der Hände, von denen nur die linke unbeschädigt ist und lange, schmale, wohlgeformte Finger zeigt, der Künstler die von einem lombardischen Zeitgenossen betonte Schönheit und Feinheit der Hände des Kaisers mit Bewußtsein hat wiedergeben wollen, lasse ich dahingestellt.“ Lempfrid kommt zum Schlusse, daß das Hagenauer Relief eine gleichzeitige, nach dem Leben wiedergegebene Illustration des Berichtes Rahewins sei, ja, mehr als das, daß es „eine der Wirklichkeit nahekommende, an Treue die übrigen Barbarossadarstellungen übertreffende Wiedergabe von des Kaisers Persönlichkeit“ sei.

Gegen die Zuweisung des Porträts an Barbarossa macht Max Bach Einwendungen[2]), die sowohl inhaltlich Beachtung verdienen, als auch durch die Person des Opponenten, der selbst über frühmittelalterlichen Kaiserikonographien gearbeitet hat. Vor allem ist der Einwurf gerechtfertigt, daß die damaligen Kaiser niemals in geistlicher Gewandung dargestellt wurden; nun bestreitet allerdings Lempfrid, daß der Dargestellte die Kasel der Geistlichen trage, aber zwingend ist sein Gegenbeweis nicht. Wohl aber — und das ist die Hauptsache — gelang ihm laut brieflicher Mitteilung die Feststellung, daß die sogenannte Mitra erst sehr spät, wohl erst beim

---

[1]) Ihn identifiziert Lempfrid mit der am weitesten rechts stehenden Gestalt. Wiewohl er 1143 starb, das Relief aber erst zwischen 1158 und 1160 angefertigt sein soll, glaubt Lempfrid in seiner gedrungenen Gestalt, dem fleischigen Gesicht mit dem breiten Kinn, dem spärlichen Haarwuchs und den abstehenden Ohren ein Porträt erkennen zu dürfen. Daß ich diesbezüglich skeptisch bin, braucht nicht betont zu werden.

[2]) Im folgenden Bande des „Jahrbuchs“. Lempfrids Replik schließt sich unmittelbar an.

Erweiterungsbau der Kirche 1738, auf der Oberfläche bearbeitet wurde, um aus der halbrunden Tympanonfigur in ein Rechteck verwandelt zu werden. Hätte man damals tatsächlich die Hauptfigur irrig für einen Bischof gehalten und demgemäß überarbeitet, dann wäre der Einwand hinsichtlich der Kleidung beseitigt.

Der mangelhafte Erhaltungszustand der Skulptur — soweit die Abbildungen ihn erkennen lassen —, die Anfechtbarkeit der Kleidung, Datierung und Bestimmung der sogenannten Barbarossafigur mahnen jedenfalls zur Vorsicht. Daß einige Merkmale mit den beglaubigten Porträts Friedrichs übereinstimmen, kann nicht bestritten werden, ebensowenig aber auch, daß grundsätzliche Differenzen bestehen und daß Lempfrid verschiedene Beobachtungen falsch interpretiert. So hat der Kaiser auf sämtlichen Porträts eine niedere Stirn, auf den guten mit Locken; der Bart war sicher eher dünn als dicht, lief nicht stumpf zu, sondern wahrscheinlich den Konturen des Kinns folgend in mäßiger Rundung. Doch das sind alles Nebenmerkmale, wiewohl gerade in ihnen das frühe Mittelalter scharfblickend war oder — was in der Praxis dasselbe ist — wir Beobachter hier am besten differenzieren können.



Abb. 89. Angebliche Barbarossafigur am Hagenauer Relief. Ausschnitt nach Abb. 88.

Wichtiger scheinen mir die anderen von Lempfrid für beweiskräftig gehaltenen Züge. Was zunächst die Augen anlangt, so berichten alle Autoren von ihrem Feuer, und der Entdecker der Hagener Skulptur glaubt, auf ihr die großen „strahlenden Augen" wiedererkennen zu dürfen. Nun ist, wie schon wiederholt betont, gerade das Auge eine Partie, die sehr spät individuell erobert wird, aber selbst wenn wir den Anachronismus begingen und hier eine Ausnahme gelten lassen wollten, wäre es unzulässig, von strahlenden Augen zu reden. Bekanntlich ist das Auge auch heute noch ein wunder Punkt der Skulptur. Weit davon entfernt ihm Seele einhauchen zu können, ist man froh, wenn es möglichst wenig in die Erscheinung tritt. Waetzoldt sagt in seinem vorerwähnten grundlegenden Werk darüber: „Jedenfalls zeigt es sich, daß die Kunst, die den Körper des Menschen zum alleinigen Thema hat, die Plastik, in ihren reinsten und reifsten Werken das Auge nicht nur nicht betont, sondern es meidet. Die Plastik muß das Interesse des Betrachters über das ganze menschliche Gewächs gleichmäßig verteilen, darf es nicht im un-

plastischsten Teile des Körpers, im Auge kulminieren lassen.“ Deshalb zeigt die strenge Plastik das Auge blind, was allerdings mit Aufgabe eines Quantums an Persönlichkeitsgehalt verbunden ist. Wenn nun schon die fortgeschrittene Porträtplastik so verfährt, dann bedarf es wohl kaum mehr eines besonderen Nachweises, daß die des frühen Mittelalters weit davon entfernt war, dem Auge Leben einzuhauchen, es sei denn durch unnatürliche Mittel, wie glitzernde Steine usw., die aber der Porträtmäßigkeit nicht zugute kommen.

Wenn der sogenannte Barbarossa sitzend den stehenden Reinhold überragt und Lempfrid daraus folgern zu dürfen glaubt, der Künstler habe des Kaisers schlanken Wuchs veranschaulichen wollen, so ist das ein mir völlig unerklärlicher Irrtum. Zunächst macht die sitzende Figur einen keineswegs schlanken, sondern im Gegenteil recht wohlgenährten Eindruck, dann aber, und das ist doch sattsam bekannt, hat das frühe Mittelalter, ebenso wie alle primitiven Kunststufen wohl bei sämtlichen Völkern der Erde im Unvermögen geistige und soziale Größe entsprechend auszudrücken, zu dem Aushilfsmittel der körperlichen Vergrößerung gegriffen. Von einem individuellen Merkmal kann also weder im einen noch im andern Falle die Rede sein, vielmehr nur von einer Unterordnung der beiden rechten Figuren unter die linke.

Wir haben im Sinne unserer Porträttheorie jedoch daran festzuhalten, daß es nicht etwa auf die abweichenden, sondern ganz allein auf die übereinstimmenden Merkmale ankommt. Je unentwickelter der Wirklichkeitssinn ist, mit desto weniger beobachteten individuellen Zügen müssen wir uns begnügen. Auf der allerfrühesten Stufe dürfen wir schon um eines einzigen willen einer Menschendarstellung Porträtcharakter zuerkennen. Unstreitig besitzt die Hagenauer Figur aber wesentlich mehr Gemeinsamkeiten mit den authentischen Plastiken: den Bart, dessen Kürze an Seiten und Kinn, das gewellte Haupthaar, das bis zum halben Ohr reicht, die länglich-ovale Gesichtsform, also etwa 6. Es ist sehr wohl möglich, daß bei einem besseren Erhaltungszustande die Zahl sich beträchtlich steigern ließe. Wüßten wir, daß Barbarossa oder überhaupt ein Kaiser hier dargestellt werden sollte, dann würden wir nicht zögern, den Porträtcharakter anzuerkennen. Der umgekehrte Schluß ist aber gefährlich besonders deshalb, weil, wie der Vergleich der anderen Porträts uns lehrt, der Wirklichkeitssinn doch schon so weit vorgeschritten war, daß er bei 6 beobachteten Zügen damals nicht halt machte.

Das führt uns zum Ergebnis, daß eine Identifizierung des Hagenauer Reliefs mit Barbarossa sehr wohl möglich ist und apodiktische Ablehnung entschieden zurückgewiesen werden muß, daß aber von Sicherheit in der Zuteilung keine Rede sein kann. Allein selbst wenn über diese kein Zweifel bestünde, würde der gegenwärtige Erhaltungszustand uns keine Bereicherung unseres Wissens über das Äußere des Kaisers geben. Mögen wir also auch die Authentität dieses Werkes anerkennen, so steht es doch als Porträt wie es jetzt beschaffen ist, in letzter Linie.

Trotz unserer Reserve gegenüber der Lempfridschen Entdeckung, hinsichtlich der Benennung auf Barbarossa, ist die Hagenauer Platte höchst bemerkenswert als Beispiel für die westdeutsche Menschendarstellung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Auch ohne einen Maßstab für den Grad der erreichten Porträtähnlichkeit zu be-

sitzen — falls es sich hier überhaupt um Porträts handelt — steht doch fest, daß die Charakterisierung ziemlich weit gediehen ist. Keinesfalls sind die Gesichter typisch oder schematisch, vielmehr lassen sie bereits die Nähe der Blütezeit deutscher Skulptur ahnen. Gerade dieser Umstand, sowie die Tatsache, daß die anderen Bildhauerei auf elsässischem Boden weit roher und befangener sind, legen allerdings den Gedanken nahe, daß Lempfrid die Platte um einige Dezennien zu früh ansetzt. Er bemerkt selbst: „Sie überragt derart die übrigen gleichzeitig oder erst manche Jahrzehnte später entstandenen Erzeugnisse elsässischer Skulptur, daß die Beeinflußung ihres Bildners durch die Kunstübung eines in der Bildhauerei fortgeschritteneren Landes außer Zweifel steht. Da wir es mit einer Schöpfung von Zisterziensermönchen zu tun haben, so kann es nur Burgund sein, auf welches in letzter Linie Schulung und Anregung unseres Künstlers zurückgehen."

Da nun diese Reste romanischer Plastiken aus burgundischen Zisterzienserklöstern nicht vorliegen, so vergleicht Lempfrid das Werk mit Arbeiten, wie sie sich an schweizerischen, von Burgund und Südfrankreich beeinflußten Kirchen finden. Besonders die St. Galluspforte und das Portal von St. Ursanne kommen in Frage. Lempfrid findet Verwandtschaft in der Gewandbehandlung, sowie im Streben nach möglichst individueller Gestaltung der Köpfe „und in Einzelheiten der Gesichtsbildung, wie in den breiten Wangen, den großen runden Augen, dem rund gehaltenen Bart".

Wenn ich nun auch eine besondere Verwandtschaft der genannten Werke nicht festzustellen vermag, womit aber nicht geleugnet sein soll, daß das Hagenauer Relief auf burgundische Einflüsse zurückzuführen ist — bei der bereits oben betonten lokalen Selbständigkeit der Plastik wird man nirgends nahe Verwandtschaft zwischen Werken, die an entlegenen Orten entstanden sind, erwarten dürfen, — so ist dafür eine andere Beobachtung Lempfrids desto beachtenswerter. Da er nämlich selbst in den breiten Wangen, großen runden Augen und dem rund gehaltenen Barte, also Merkmalen, die für ihn bei der Identifizierung mit Barbarossa fast allein als individuelle Züge in Frage kommen, Gemeinsamkeiten der sagen wir burgundischen Schule erblickt, so ist damit eigentlich von ihm selbst seiner Deutung die Grundlage entzogen. Entweder sind die genannten Züge stilistische Formeln, dann ist ihnen gegenüber allergrößtes Mißtrauen am Platz. Denn nur durch Zufall werden sich solche Eigentümlichkeiten des Stiles mit der authentischen Erscheinung des Modells decken. Oder aber seine Beobachtung betreffend die Schulzusammenhänge ist falsch. Tertium non datur. Deshalb dürfte unsere eben angewandte Methode der Vergleichung dem Relief und seinem Porträtcharakter gerechter werden.

So viel ist sicher, daß wir in der Hagenauer Sandsteinplatte ein hervorragendes Denkmal des romanischen Stiles zu erblicken haben, und wenn wir über den isolierten Charakter dieses Werkes nicht hinwegkommen — eine spätere Datierung eventuell aus des Kaisers letzten Jahren ebnet die Schwierigkeiten allerdings bedeutend — so mag uns unsere Ratlosigkeit den meisten gleichzeitigen Schöpfungen gegenüber ebenso zum Troste dienen, wie die Hoffnung auf Lösung auch dieser Schwierigkeit mit der fortschreitenden Lokalforschung.

Was nun das sogenannte Barbarossaporträt im Züricher Münster betrifft[1]), so ist der Kaiser mit breitem Gesicht, langem dünnen Schnurbart und langem Vollbart dargestellt, dazu mit lang herabwallendem straffen Haar. Es kann natürlich gar keine Rede davon sein, daß wir in dieser Sandsteinfigur, die höchstens mit Otto I. einige Ähnlichkeit aufweist, den großen Hohenstaufen zu erblicken haben. Was historische und stilistische Erwägungen noch als Möglichkeit bestehen ließen, fällt unter der vergleichenden Porträtkritik wie ein Kartenhaus in sich zusammen.

Als Fazit dieser Vergleichung der Barbarossaporträts wird der unbefangene Leser den Eindruck gewonnen haben, daß die damalige Kunst sehr wohl zur Überlieferung der Züge einer Persönlichkeit ausreichte. Gewiß ist auch jetzt weder Vollkommenheit in der Menschendarstellung noch auch Vollständigkeit im Porträt erzielt, aber der Weg, der dorthin führte, war bereits beschritten. Im folgenden Jahrhundert sollte der Gipfel erklommen werden.

[1]) Gute Abb. im Aufsatz von Paul Ganz in „Die bauliche Entwicklung Zürichs" in der Festschrift zur Feier des 50 jährigen Bestehens der eidgen. Polytechnikums", Zürich 1905, S. 9. Ganz sieht in dem Kapitell mit Recht nur eine handwerksmäßige Darstellung der lokalen Felix- und Regula-Legende. Da das Porträt der Äbtissin Mechtild von Tirol (1145—1153) die Bauzeit dieses Münsterteiles früher bestimmte, als Friedrichs Einzug in Zürich stattfand, so fällt auch aus chronologischen Gründen Lindners Hypothese zusammen.



Das Porträt in der ersten Blütezeit der Großplastik im 13. Jahrhundert.

Dem rückschauenden Blick erscheint die deutsche Plastik des 12. Jahrhunderts, soweit sie sich bisher schon übersehen läßt, als eigentümlich unfreie, befangene, der Natur fernstehende Kunst. Gewiß haben wir wiederholt die Beobachtung machen können, daß der Bildhauer sich ernsthaft in sein Modell versenkte, daß er redlich strebte, dem Block die Züge einer bestimmten Person zu verleihen, uns vergessen zu machen, daß es harter, lebloser Stein war, aus dem er Menschen von Fleisch und Blut bilden sollte. Im allgemeinen will das aber nur schwer gelingen. Dazu muß durch zeichnerische Mittel der plastischen Wirkung nachgeholfen werden. Im Porträt haftet die Individualisierung noch an der Oberfläche. Der Stein wird zumeist stehen gelassen bzw. in Flächen behandelt, liebevolles Versenken in Details, Eingrabung der Runzeln und Falten, hervorrufen von Schattenwirkung und dadurch von Leben durch feinere Modellierung fehlt fast völlig. Allerdings ist man ängstlich bedacht, etwa bei der Haar- oder Gewandbehandlung möglichst viele Haare oder möglichst feine Fältchen nachzubilden. Doch das verleiht in erster Linie den Darstellungen jene archaistische Steifheit, jenes starre Vorherrschen des Unbelebten, Formalen, jenes Eingezwängtsein in die Frontalität, die erst nach liebevollem, nicht mühelosem Versenken dem forschenden Blick die Reize dieser Kunst zu genießen gestattet.

Dazu ist die plastische Tätigkeit der frühromanischen Periode keineswegs gleichmäßig über Deutschland verteilt. Am frühesten hebt sich in Bayern ein Gipfel aus dem Nebelmeer, dann folgen in Sachsen und den oberen Rheingegenden weitere nach, ein vierter kommt in Böhmen zum Vorschein, ein fünfter und letzter im Maingebiet. Was dazwischen liegt scheint gänzlich steril zu sein. Aber auch diese Höhepunkte wachsen nur in wenigen Denkmälern beträchtlich über die Schöpfungen der Halbkulturvölker heraus. Was bei dieser Sachlage im Porträt geleistet wurde, sahen wir. Es ist wesentlich mehr, als man hätte erwarten sollen. Gerade dieselbe Sporadischkeit der deutschen Kunst, das Unzusammenhängende im Verein mit anderen Faktoren ließ im allgemeinen eine schematische Kunstübung, eine Formel zur Wiedergabe bestimmter Partien, wie wir sie in der gleichzeitigen Malerei kennen lernten, nicht aufkommen. Da war jeder Steinmetz gezwungen, neuerdings sein

Modell zu studieren und zu versuchen, auf eigene Faust den Kampf mit dem Material aufzunehmen. Das führte zu einem gewissen Naturalismus, der dem Porträt zugute kommen mußte.

Lassen wir nun unser Auge auf den Schöpfungen des 13. Jahrhunderts ruhen, so möchten wir zunächst glauben, es handele sich um eine ganz andere Kunst, ja, um ein anderes Volk. Nicht Jahrzehnte, sollte man vermuten, trennten die leblosen Bildwerke des 12. Jahrhunderts von denen des folgenden, nein, Jahrhunderte meint man dazwischen liegend zu sehen. Vor uns spielt sich der Prozeß des Fortschreitens von Starrheit zu Freiheit, von Gebundenheit an den Stein zur edelsten lebenerfüllten Menschlichkeit, bei deren Betrachtung man überhaupt das Material vergißt, nur an wenigen Orten ab. Im großen Ganzen stehen wir vor einem Rätsel, an dessen Lösung jetzt aber viele Geister arbeiten, besonders seit Hasak in seinem schönen Buche[1]) die Wunder des 13. Jahrhunderts eigentlich erst zugänglich machte, diese Werke von unvergänglichem Werte zuerst im Zusammenhang würdigte und sich damit ein dauerndes Verdienst um die Kunst unseres Vaterlandes erwarb. Daß wir, um Schönheit zu finden, nicht immer außer Landes gehen müssen, daß auch nördlich der Alpen klassische Formen möglich sind, das lehrt uns die Kunst dieser Zeit.

Der Entwicklung dieser reifen Schöpfungen aus den primitiven Anfängen — wohl verstanden nur der Form nach, denn an Gedankenfülle und Phantasiereichtum können es die Portale des 12. Jahrhunderts kühn mit der Folgezeit aufnehmen — können wir hier nicht nachgehen. Das muß der Spezialforschung überlassen werden. Unsere Aufgabe ist ja ausschließlich, die Bewältigung der individuellen Erscheinung darzustellen. Wenn wir trotzdem auch hier territorial vorgehen, so ist das durch ein Einteilungsbedürfnis begründet. Überdies führen auch, soweit wir jetzt urteilen können, nur in zwei Gegenden verbindende Brücken über die Kluft, die die Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts von diesem trennt, nämlich in Franken und Sachsen.

Hier hat zugleich die Plastik ihre höchsten Triumphe gefeiert, denn ihr Schwerpunkt hat sich in dieser Periode nach dem mittleren und östlichen Deutschland verschoben.

Goldschmidts Untersuchungen, die wir bereits oben zu würdigen Gelegenheit hatten, haben auf sächsischem Boden die Lücke ausgefüllt. Trotz der großen Differenzen der von ihm unterschiedenen drei Stile ist die Entwicklung doch kontinuierlich. Gehörten die älteren Quedlinburger Äbtissinnengräber noch der ersten Periode an, war ihr ikonographischer Wert gleich Null, so war bereits das der Agnes auf einer beträchtlichen Höhe der Menschenbildung und vielleicht, ja wahrscheinlich von nicht geringem porträtistischem Wert. Dasselbe gilt wohl von dem schönen, viel freieren der Äbtissin Gertrud (1233—1270) Abb. 90. Inwieweit wir diesen überhaupt bei Grabmälern annehmen dürfen, ist schon früher auseinandergesetzt. Grabmäler nun besitzen wir in wunderbarer Vollendung und nicht geringer Anzahl gerade in der sächsischen Schule. Leider ist ihr Entstehungstermin nicht immer mit wünschenswerter Sicherheit zu bestimmen, was zur Folge hat, daß wir auch über ihren Ähnlichkeitsgehalt im allgemeinen nur Vermutungen äußern können.

[1]) Hasak „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert“. Berlin 1899.



Abb. 90. Grabstein der Äbtissin Gertrud in der Schloßkirche zu Quedlinburg.

Bestimmt ohne jeden Porträtwert, weil fast ein Jahrhundert nach seinem Tode entstanden, ist die schöne Grabplatte des Grafen Wiprecht von Groitzsch in Pegau unweit Leipzig. Sie stellt den Stifter des Benediktinerklosters, der 1124 starb, dar und dürfte aus den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts stammen. Der Graf liegt auf dem Rücken mit der Fahne in der rechten, dem Schild in der linken Hand. Die Gestalt ist leidlich proportioniert, die reich gefältelte Gewandung vollkommen plastisch, der Körper unter ihr deutlich sichtbar. Das stolze Gesicht ist voller Leben. Merkwürdig ist die reiche Verzierung von geschliffenen bunten Steinen an Schild und Gewandung[1]).

Ähnlich ist das Grabmal des 1190 verstorbenen dicken Grafen Dedo mit seiner bereits 1189 verschiedenen Gemahlin Mechtildis in der Klosterkirche in Wechselburg[2]). Es stellt die beiden Wettiner nebeneinander auf dem Rücken liegend dar, die Füße auf Konsolen, den Kopf, wie bei Wiprecht, auf Kissen ruhend. Auch diese Gesichter sind lebensvoll und vortrefflich modelliert, daß sie aber auf Porträtähnlichkeit keinerlei Anspruch erheben können, geht nicht nur aus der erst etliche Jahrzehnte nach dem Ableben erfolgten Errichtung des Denkmales hervor — ich kann mich Hasaks Vermutung, es sei bald nach 1190 entstanden, aus stilistischen Gründen nicht anschließen, stimme vielmehr mit Goldschmidt überein —

[1]) Abb. in den Bau- und Kunstdenkmälern des Königsreichs Sachsen. XV. Bd. Amtshauptm. Borna. Beilage X, XI und XII.

[2]) Abb. in den „Monumenten des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge". Dresden 1875, Taf. 35. Merkwürdigerweise bildet auch Sponsel „Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin", Tafel 3, diesen Grabstein ab, wiewohl er sich doch laut Vorrede auf Porträts beschränken will und ihn selbst auf die Jahre zwischen 1220 und 1230 datiert.

es folgt auch allein aus der Tatsache, daß Dedo ungewöhnlich dick war, während er hier wohl proportioniert erscheint. Schon die plastische Gewandbehandlung der in lange Mäntel aus schwerem Stoff gehüllten Fürsten sowie die deutlich erkennbare leichtere Unterkleidung lassen es ausgeschlossen erscheinen, daß selbst der genialste Künstler in so kurzer Zeit die frühere Stufe überwunden haben sollte.

Konnten wir bei beiden Monumenten unbedenklich jede Porträtabsicht in Abrede stellen — nur das Kirchenmodell in der Rechten Dedos bezeugt durch seine Ähnlichkeit mit der Kirche in Wechselburg, nach Hasak, daß der Künstler nicht in allem und jedem sich seiner Phantasie überließ — so sind wir einem anderen herrlichen Monument dieser Schule gegenüber zu eingehender Begründung unseres ablehnenden Urteils gezwungen.

Wir meinen das unübertrefflich schöne Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechtildis im Dom zu Braunschweig, das größte Meisterwerk seiner Zeit und überhaupt eines der erhabensten Denkmäler, die jemals einem Toten gesetzt wurden. (Abb. 91.)

Die große Ähnlichkeit dieses Werkes mit dem Grabmal Dedos läßt keinen Zweifel darüber, daß beide etwa derselben Zeit, selbstverständlich derselben Schule, entstammen, nur daß die größere Vollendung des ersteren auf einen etwas späteren Entstehungstermin zu schließen gestattet.

Betrachten wir zunächst das Werk lediglich vom ästhetischen Gesichtspunkte aus.

Das fürstliche Ehepaar liegt nebeneinander auf dem Rücken, Mechtildis die Hände im Gebet gefalten, Heinrich in der Linken das Schwert, in der Rechten das Modell der gestifteten Kirche. Das Ebenmaß der Gestalten, die Schönheit der unter der Gewandung durchschimmernden Körperformen spotten jeder Beschreibung. Es ist in dieser Hinsicht ein würdiges Gegenstück zu den größten Schöpfungen Griechenlands, und gleich ihnen klassisch, d. h. für alle Zeiten seinen Wert behauptend.

Der üppige Faltenwurf hat bereits jene Großzügigkeit und Natürlichkeit, jene Zwischenstellung zwischen der noch kleinlichen Art, der wir bei Wiprecht begegneten, und jener Schwerfälligkeit erstarrter Wogen oder Gebirgsmassen, die die spätere Gotik charakterisiert, daß wir sie nur vollendet nennen können. Das Maßhalten des Künstlers zwischen Bewegung ohne Unruhe, sorgfältiger Durchbildung ohne Effekthascherei ist bewunderungswürdig. Die Kennzeichnung der verschiedenen Stoffarten, z. B. am Unterärmel der Fürstin und am Mantel, ist wohl nicht zu überbieten.

Die Gesichter sind durchaus deutsch, ohne jede Spur von jener halb griechisch, halb italienischen uns auch an modernen Bildhauerwerken noch langweilenden, weil zur schematischen Unnatur gewordenen Gesichtsbildung, die, wie Hasak treffend bemerkt, nur eine Folge ist des ständigen Studiums der Antike unter gleichzeitiger vollständiger Vernachläßigung der Natur, d. h. der uns umgebenden einheimischen Bevölkerung. Daß der große Meister nach lebenden Modellen arbeitete, nicht wie wir mit Vorliebe nach Gipsköpfen, die nach irgend einem Kanon konstruiert sind, unterliegt natürlich nicht dem allerleisesten Zweifel. Der kräftige Kopf Heinrichs begegnet uns noch heute täglich in Norddeutschland, das entzückende weiche Oval der Mechtildis stempelt sie ebenfalls ganz ausgesprochen zu einer Vertreterin der

blonden Rasse (homo europaeus flavus). Von Konstruktion kann ich wenigstens nicht das geringste entdecken und ebenso wenig von Idealtypus. Anderseits wählte jeder Bildhauer, wofern er nicht porträtierte, sich selbstverständlich ein Modell nach seinem Geschmack bzw. nach dem seiner Zeit aus, woraus sich die Ähnlichkeit der Idealfiguren derselben Periode auf die natürlichste Weise erklärt. Dieses Ideal war



Abb. 91. Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechtildis im Dom zu Braunschweig.

aber damals ausgesprochen und, wie wir sahen auch literarisch beweisbar, das des blonden, hochgewachsenen dolichocephalen blauäugigen Menschen mit Langgesicht im Gegensatz zum kurzköpfigen, schwarzen, rundgesichtigen alpinen Typus, den wir heute z. B. auf Defreggers Mädchenbildern regelmäßig finden.

Doch die uns bewegende Frage ist hier eine andere, ganz präzise: nicht ob der Meister ein lebendes Modell zum Vorbild nahm, sondern ob dieses Modell der große Welfe und seine Gattin waren. Das gilt es zu entscheiden.

Hasak tritt dafür ein, andere, die die Grabfiguren bis in die Mitte des Jahrhunderts hinaufdatieren wollen, bestreiten es mit gleicher Entschiedenheit. Vorausgeschickt sei, daß Heinrich der Löwe 1195, seine Gemahlin aber bereits 1189 das Zeitliche segneten.

Zunächst erbringt Hasak den Nachweis, daß in der letzten Lebenszeit des Löwen ein reges Kunstleben in Braunschweig herrschte. Das unterliegt auch gar keinem Zweifel. Den Bronzeguß Magdeburgs in dieser und sogar noch in etwas älterer Zeit — in dieser Periode gewaltigsten Vorwärtsstürmens spielt jedes Jahrzehnt eine Rolle — haben wir kennen gelernt. Dieser Kunstbegeisterung hatte der eherne Löwe, der, 1166 von Heinrich auf dem Burgplatz errichtet, als bedeutendstes Werk dieser Art im damaligen Deutschland beweist, daß Braunschweig keineswegs im Hintertreffen stand, seine Entstehung zu danken. Die niedersächsischen Kopfreliquiare zeigen uns das gleiche hinsichtlich der Menschendarstellung. Dazu kommen die von Hasak beigebrachten Notizen vom Bilde eines gekreuzigten Heilandes, von einer Statue nebst anderweitigen Arbeiten, die die Bewunderung des Chronisten erregten. Das alles läßt uns wie gesagt über die hohe Kunstblüte in der damaligen Welfenresidenz keinen Zweifel.

Doch dieser generelle Beweis nützt uns wenig. Wichtiger schon ist Hasaks Feststellung, daß das Ornament der Konsolen, auf denen die Füße des Ehepaares ruhen, nur zwischen 1200 und 1220 nachweisbar ist. So kommt er zum Schlusse, das Monument sei entweder gleich nach dem Tode Heinrichs oder zwischen 1209 und 1214 errichtet, als sein Sohn, Kaiser Otto IV., sich kurze Zeit im ruhigen Besitz der Kaiserherrlichkeit befand.

Aus dem Modell, das ein treues Abbild der Kirche ist, geht hervor, daß das Grabmal nach 1195 und vor 1250 entstand. Das Nähere möge man bei Hasak suchen.

Doch mit allen diesen Erwägungen ist uns nicht viel gedient, da niemand mehr das Werk später als etwa 1230 ansetzt. Das würde aber genügen, jede Porträtabsicht auszuschließen.

Doch wir ziehen es vor den negativen Beweis durch Vergleich zu erbringen. Leider existieren keine Porträtsiegel Heinrichs, wohl aber eine ihn und seine Gemahlin darstellende Miniatur in seinem Psalter, jetzt im British Museum zu London, Lansdowne, No. 381[1]). Wenn auch die Gesichtsbildung der Mechtildis mit ihrer länglich-ovalen Form mit der des Grabmales übereinstimmt, was rassenmäßig, aber nicht individuell beobachtet zu sein braucht, so können wir dasselbe von Heinrich nicht sagen. Zwar hat auch er länglich-ovalen, also germanischen Gesichtsschnitt, auch die auf der Mitte des Hauptes gescheitelten Haare und die Form der Nase stimmen überein. Entscheidend als Differenzpunkt ist dagegen, daß er auf der Miniatur schnurrbärtig ist. Daß man nicht gewagt hätte, in einen ihm selbst gewidmeten Werk ihn in so eklatanter Weise unrichtig darzustellen, bedarf keines Beweises. Wenn es also auch außerordentlich befremdlich ist, daß die Figur des Grabmales,

[1]) Abb. in British Museum. Reproduction from illuminated manuscripts. Series I. Taf. XL London 1907.

längstens 30 Jahre nach seinem Tode in diesem auffälligen Porträtmerkmale von der Wirklichkeit abweicht, so geht doch desto bezwingender daraus hervor, daß wir es in diesem herrlichen Werk mit keinem Porträt des großen Welfen zu tun haben. Endlich war der Löwe, dessen Grabmal mit der Beschreibung bei Acerhus Morena[1]) auch durchaus nicht übereinstimmt, als er starb 66 Jahre alt, so daß schon aus diesem Grunde von Porträtmäßigkeit keine Rede sein kann. Diese herrliche Schöpfung war also ein Bildnis, das der Phantasie eines genialen Meisters entsprang.

Zu demselben Resultat kommt Goldschmidt[2]) aus stilistischen Gründen und durch einen Vergleich mit dem Grabstein einer Äbtissin in Quedlinburg. Er datiert auf etwa 1227, was auch meines Erachtens richtig sein dürfte. In dasselbe Jahr fällt nach ihm das Pegauer Grabmal und das Dedos in Wechselburg. Darnach hätten wir es in allen diesen Köpfen mit Idealtypen zu tun, die in der dritten Stilphase auf Grabmälern und bei Engeln zur Anwendung kommen, aber sicher auf lebende Modelle zurückgehen. Auch Hasaks sehr beachtenswerte Einwendung könnte mich eines anderen nicht belehren[3]).

Etwas jünger ist der rohe Grabstein des Grafen Burchard († 1229) und seiner Gemahlin Elisabeth († 1240) in St. Andreas zu Eisleben[4]). Er ist bemerkenswert durch den Versuch, die bisherige Auffassung zu durchbrechen, indem Elisabeth ihrem Gemahl das Kinn umschmeichelt. Die Figur des Grafen auf der Rückseite ist nur graviert, aber in der Zeichnung besser geraten.

Etwa gleichzeitig, an Kunstwert gleichfalls nicht entfernt mit den vorgenannten Bildnissen vergleichbar, aber vielleicht auch von einigem Porträtwert ist das Grabmal des Landgrafen Konrad in Marburg († 1241), das jedenfalls bald nach seinem Tode gesetzt wurde. Der ebenfalls in St. Elisabeth zu Marburg befindliche Grabstein der Landgräfin Meydis († 1274) ist wohl auch bald nach ihrem Tode angefertigt und bemerkenswert durch die Darstellung mit dem Kinde, einen innigen Zug, den wir bisher vermißten, dann aber auch durch den Sieg der Gotik im Baldachin und den Zierformen. Über den erreichten Grad der Ähnlichkeit fehlt uns natürlich auch hier jedes beweisbare Urteil[5]).

[1]) Monumenta Germ. S. S. XVIII., 681, „magna facie oculis magnis et nigris, capillis quoque quasi nigris. Während ich die Korrekturfahnen lese, stoße ich auf die Untersuchung von Alwin Schultz, der in seinem berühmten „Höfischen Leben zur Zeit der Minnesänger", II. Bd., S. 478, zum gleichen Resultate gelangt, wie wir. Auch in der Beurteilung des Porträtwertes der Grabmäler stimmen wir völlig überein. „Eine solche Freiheit (d. h. der Phantasieschöpfung) durfte sich der Bildhauer allerdings, wenigstens meines Erachtens, nur dann nehmen, wenn die darzustellende Persönlichkeit schon längere Zeit verstorben war und den Zeitgenossen ihr wirkliches Bild nicht mehr im Gedächtnis lebte. Wenn dagegen Angehörige bald nach dem Tode der Ihrigen ihnen ein Denkmal errichteten, dann konnte der Künstler es schwerlich wagen, den Gestalten ganz fremdartige Gesichtszüge zu geben; er wird eine gewisse Ähnlichkeit zu erreichen doch immer sich bestrebt haben. Und individuelle Züge finden wir in den Gesichtern solcher Grabfiguren oft genug ..."

[2]) Vgl. Goldschmidt, Jahrb. d. kgl. preuß. K. XXI. Bd. S. 238 ff.

[3]) Vgl. Hasak, „Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des 13. Jahrh." in der Zeitschrift für christliche Kunst. XIX Bd. 1906. S. 376 ff. u. im Zentralbl. der Bauverwaltung, 24. Bd., 1904, S. 579 f.

[4]) Abb. Ält. Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XIX. Mansfelder Seekreis, S. 101, No. 56 und 57.

[5]) Abb. beider bei Hasak, S. 144.

Ferner wollen wir die beiden Grabsteine in Flachrelief der Askanier Markgraf Hermann († 1291) und Johann († 1292) im Dom zu Havelberg, das Ehepaar in der Frankensteinerkirche zu Goslar[1]) und das Relief eines Ritters Giselbertus von 1266 im „Großen heiligen Kreuz" ebenda[2]), mit eigentümlicher architektonischer Umrahmung, den Grabstein des Bischofs Otto von Braunschweig († 1279) im Dom zu Hildesheim, endlich den eines Geistlichen von 1267 in Lindau[3]) und ein rohes ovales, einen Krieger darstellendes Steinbild in der Kirche von Baalberge[4]). Daß sich im einzelnen, besonders bei Kirchen- und weltlichen Fürsten durch Vergleich mit Miniaturen und Siegeln die Porträtähnlichkeit feststellen ließe, ist klar. Aber wir würden wenig befriedigt sein. Zweifellos bieten in dieser Hinsicht die Grabsteine weit weniger als etwa die Meisterporträts, bei denen aber wieder die Vergleichsmöglichkeit nicht gegeben ist. Auch künstlerisch hervorragende Werke befinden sich nicht darunter.

Weit entfernt uns in den Streit einzulassen, ob die Schöpfungen des beginnenden 13. Jahrhunderts romanisch — wie Bode will — oder mit Hasak gotisch genannt werden sollen, letzten Endes einen Streit um Worte, möchten wir unsern Standpunkt dahin präzisieren, daß wir zu dieser Periode alle jene Menschendarstellungen rechnen, die weder die doppel-Sförmige Verkrümmung der Wirbelsäule durch Betonung des Standbeines, noch den charakteristischen vortretenden Unterleib der Gotik aufweisen. Das mag recht wenig wissenschaftlich klingen, ist für unsere Zwecke aber ausreichend, ja allein zutreffend. Denn nicht eine Geschichte der Zierformen, sondern des Porträts ist vorliegendes Werk, und deshalb müssen wir, der einmal üblichen Einteilung in Stile folgeleistend, wenigstens darauf halten, daß dieser Stil in der Menschendarstellung auch wirklich zum Ausdruck kommt. Das ist unseres Erachtens aber nicht vor 1300 der Fall, mag da und dort auch eine Ausnahme existieren. Tatsächlich — das sei in Parenthese bemerkt — ist der Einfluß des Baustiles auf das Porträt gleich Null, auf die Menschendarstellung viel geringer, als gemeinhin angenommen wurde. Man baute schon längst gotische Kathedralen mit viel Fenster- und wenig Wandfläche und war trotzdem weit entfernt, die Gestalten übermäßig in die Länge zu ziehen. Diese Überschlankheit ist ein weiteres Merkmal des gotischen Menschen, und auch ihr begegnen wir regelmäßig erst im 14. Jahrhundert.

In Erfurt, dem Zentrum der thüringischen Bildhauerschule, haben sich die ältesten Grabsteine auch erst aus dieser Zeit erhalten. Graf Ernst II. von Gleichen († 1264) ist im dortigen Dom mit seinen zwei Frauen dargestellt als, nach Buchner, „eines der ältesten Zeugnisse künstlerischen Ringens nach belebter, individueller Darstellung des Verstorbenen". Der riesige Grabstein (2,70 hoch, 1,87 breit und am vorspringenden Rand 70 cm dick!) ist bemalt und stellt den etwas überlebensgroßen Grafen mit hellblonden Haaren dar. In seinem Gesicht ist die kühne Hakennase wohl ein beobachtetes Merkmal. Ob dazu auch das volle Kinn, die

---

[1]) Abb. in den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover, Stadt Goslar, S. 183.

[2]) Abb. ebenda, S. 203.

[3]) Abb. in Anhalter Bau- und Kunstdenkmälern, S. 513.

[4]) Abb. ebenda, S. 136.

Backenknochen und der „ein wenig blöde, aber wohlwollend freundliche Zug um den Mund“, wie Buchner meint, porträtähnlich sind, bleibe dahingestellt. Ebenso glaube ich nicht, daß beide Gemahlinnen Porträts sind. Der ähnliche Mund beider, völlig verschieden von dem des Grafen, scheint dagegen zu sprechen. Bestimmtes läßt sich natürlich nicht aussagen[1]. In der Schottenkirche zu Erfurt befindet sich auch das Grabmal des Grafen Walter von Glizberg, in der dortigen Augustinerkirche das ein Menschenalter jüngere der Adelheid von Amera († 1298).

Doch wie die Grabmäler vom künstlerischen Standpunkt betrachtet nicht in erster Reihe stehen, sondern die Bildwerke der Kirchen und Dome, so treten sie auch als



Abb. 92. Figuren an der Goldenen Pforte des Domes zu Freiberg.
Die beiden Köpfe angeblich Meisterbilder.

Porträts hinter diesen weit zurück. Leider haben sich nicht viele erhalten, und auch diese wenigen können in keiner Weise den Vergleich mit den Idealfiguren aufnehmen, wie sie im vierten sächsischen Stil — ich folge hier der Einteilung von Goldschmidt — also etwa von 1230 bis 1250 geschaffen wurden. Und zwar hat Goldschmidt nachgewiesen, daß diese höchste Blüte der deutschen Bildhauerei unter Beeinflussung von Frankreich her entstand, jedoch nicht direkt, sondern im Umwege über Magdeburg, wo die Figuren von Chartres und Paris direkt nachgeahmt wurden, wie in Bamberg in späterer Zeit die von Reims, was Weese feststellte.

[1]) Vgl. Otto Buchner „Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen“. Straßburg 1902. Abbildung, Tafel I. Vgl. auch Greinert „Erfurter Steinplastik“, Leipzig 1905. Der Grabstein Adelheids ist abgebildet bei Buchner, S. 13.

Neben den herrlichen in Holz ausgeführten Kreuzigungsgruppen in der Klosterkirche zu Wechselburg[1]), der Liebfrauenkirche zu Halberstadt[2]) und dem aus Freiberg stammenden im Altertumsmuseum zu Dresden[3]), die in der Behandlung des nackten Körpers intensivstes Naturstudium verraten, stehen die vier Gestalten aus der heiligen Schrift am Lettner der Klosterkirche zu Wechselburg[4]), vor allem aber die acht Statuen an der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg[5]), die zum schönsten gehören, was irgend ein Volk zu irgend einer Zeit hervorgebracht hat.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese oft schon gewürdigten Meisterwerke, die einen Vergleich mit den Plastiken des antiken Griechenlands nicht zu scheuen brauchen, neuerdings zu schildern. Uns genügt die Feststellung, daß die Gesichter, besonders in Freiberg, vollkommen individualisiert sind und zwar nicht etwa nur durch längeren oder kürzeren Bart oder ähnliche äußerliche Merkmale, sondern durch liebevolles Versenken in die Linien und Modellierungen der Gesichtsbildung. Selbstverständlich haben die Meister nach dem lebenden Modell gearbeitet, aber Idealfiguren sind und bleiben diese Skulpturen darum doch für uns. Denn wenn auch das lebende Modell noch so ähnlich nachgebildet wurde — was sich aber nur vermuten läßt — Porträts wären es auf dieser Stufe nur gewesen, wenn der Künstler die Ähnlichkeit für seine erste Aufgabe gehalten hätte. Das ist aber bei Idealfiguren hohen Ranges, bei Heiligen und Kirchenvätern wohl niemals der Fall, und deshalb geben sie uns keine Antwort auf die Frage, die uns allein beschäftigt: welchen Grad von Ähnlichkeit konnte der Künstler bei einem bestimmten Individuum erzielen? Sie zeigen uns nur, bis zu welchem Grade der Vollkommenheit in der Menschenbildnerei schlechthin man damals fähig war. Wohl aber ist es geradezu gewiß, daß Gestalten niederer Ordnung, für die keine bestimmte Tradition vorlag, vom Künstler unmittelbar aus dem Alltagsleben gegriffen wurden.

Es steht also fest, daß die deutsche Kunst eher Vollendetes in Idealfiguren als in Porträts schuf, und Hasak hat völlig Recht, wenn er von einem Kopf sagt, er würde in jedem Museum mit sämtlichen Antiken den Vergleich aushalten.

Schließlich sind überhaupt Ideal- und Porträtköpfe inkommensurable Größen, denn das Streben des Künstlers ist in beiden Fällen ein ganz und gar verschiedenes. Hier will er, wofern er seine Aufgabe kennt, was leider in der Gegenwart seltener der Fall ist, als man vermuten sollte, das gegebene Einzelwesen um seiner selbst willen treffen, als Naturalist sich dem Tatsächlichen unterordnen; dort muß es seine Aufgabe sein, ein adäquates Bild dessen zu finden, was sein Inneres bewegt. Er muß sein Modell oder seine Modelle — denn er kann sich für dieselbe

---

[1]) Abb. bei Hasak, Nr. 4 bei S. 14. Ein Abguß befindet sich u. a. im Nationalmuseum zu München.

[2]) Ebenda Abb. 5 und 6.

[3]) Abb. Woermann „Gesch. der Kunst". II. Bd. S. 222.

[4]) Abb. bei Hasak, S. 22—25.

[5]) Vortreffliche Abb. bei C. Andreae „Monumente des Mittelalters im sächsischen Erzgebirge". Dresden 1875. Verlag von Gilbert. Taf. 2—4. Vgl. dazu Goldschmidt im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlung. XXIII. Bd. S. 20 ff. Unsere Abbildung 92 ist Andreae entnommen.

Gestalt deren mehrerer bedienen — so lange ändern oder bewußt und gewollt ihnen unähnlich schaffen, bis etwas sozusagen Allgemeinmenschliches, wie es seinem Geiste vorschwebte, entsteht. Abraham etwa ist der ehrwürdige väterliche Greis schlechthin, David der elegante jugendliche Spielmann (vgl. Abb. 92, die Figur am weitesten links). Hier gilt es ganz ausschließlich die gegebenen Einzeldinge der Idee unterzuordnen. Das Modell besitzt für ihn überhaupt nur Wert, wenn und inwieweit es sich dem, seinem Geiste vorschwebenden Idealbilde annähert. Nur selten wird der Künstler in der Lage sein, sein Modell genau so zu verwenden, wie es sich ihm präsentiert. Da wir, wie gesagt, niemals wissen, ob und wann der Künstler bewußt änderte, wann er nur aus Unvermögen nicht traf, so sind wir den Idealgestalten gegenüber vom Gesichtspunkte des Porträts aus ratlos. Vorauszusetzen ist ja natürlich, daß die Meister auch auf diesem Gebiete Großes leisteten — das machen die durchaus verschiedenen Gesichter, selbst der unbärtigen Personen, wahrscheinlich — es geht auch daraus hervor, daß wir kaum schematische bzw. stilistische Züge feststellen können, wiewohl solche ja niemals fehlen, weder in der Kunst von Hellas noch in der der Renaissance oder Gegenwart, aber sicher ist es nicht. Vor allem aber ist die Beantwortung dieser Frage aus einem anderen Grunde erschwert.

Bisher waren wir zufrieden, wenn wir zwischen zwei oder mehreren Porträts derselben Person einige Züge als Gemeinsamkeiten feststellen konnten, dabei stillschweigend voraussetzend, das alles andere entweder schematisch nach der Manier der Schule oder des Künstlers gebildet war, oder aber der Phantasie und Willkür des Verfertigers seinen Ursprung verdankte. Zumeist aber waren Gesichtspartien garnicht ausgeführt, sondern man hatte lediglich den Stein oder das Pergament stehen lassen. Man hatte sich also, wie schon ausgesprochen, damit begnügt, einige Merkmale festzuhalten und dadurch den Dargestellten kenntlich zu machen. Ein solches Porträt war unvollständig, aber nicht falsch, denn es ließ zwar der Phantasie des Beschauers freie Bahn, dirigierte sie aber nicht in falscher Richtung. Wenn beispielsweise ein Miniaturist auf das durchscheinende Pergament nur wenige Linien einträgt oder ein Bildhauer aus dem Stein nur wenige Formen heraushaut, das übrige aber in beiden Fällen unbearbeitet bleibt, dann kann sich der Beschauer diese Partien beliebig ausgefüllt denken. Genau wie wir zu den farblosen Plastiken die Farben des lebenden Menschen im Geiste hinzufügen, oder zu den wenigen gegebenen Zügen eines literarischen Porträts weitere ergänzen. Wenn in einer Schule der Mund so, in einer andern aber anders geformt wurde — dies gilt besonders von der Malerei — so weiß der Zeitgenosse recht gut, daß hier nicht der bestimmte Mund des Porträtierten nachgebildet sein soll, sondern überhaupt nur ein Mund, daß ihm hier also nur die Weisung gegeben ist, sich einen Mund vorzustellen. Wir, in Unkenntnis dieser Manier schwören auf den Mund wie er dort steht, merken später den Irrtum und verwerfen nun die ganze Porträtierungskunst dieser Zeit in Bausch und Bogen. Kennen wir den Stil, dann werden wir richtigerweise ebenso denken wie der Zeitgenosse und ihn als Porträtzug nicht in Rechnung einsetzen.

Anders als diesen unvollständigen Porträts gegenüber ist die Lage des Beschauers bei solchen, die als Menschendarstellungen allen billigen Ansprüchen genügen, d. h. die zwar nicht jede Falte und Runzel wiedergeben — das ist unmöglich, un-

künstlerisch und wäre zudem mit Rücksicht auf die Entfernung auch überflüssig — wohl aber die Vereinfachung nur soweit treiben, daß jede Partie des Steines bearbeitet ist, also keine unberührten Flächen mehr aufweist. Bei dieser größeren Durchbildung und im gleichen Verhältnis mit ihr müssen auch die Ansprüche an die Ähnlichkeit wachsen. Denn nunmehr begnügt sich der Künstler nicht mehr mit Symbolen oder Hinweisen, sich dort einen Mund, dort ein Auge vorzustellen, sondern er gibt die wirklichen Formen wieder.

Auf dieser Stufe der Entwicklung, die wir in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts in der Großplastik, aber vereinzelt auch auf Siegeln und — wie wir im folgenden Abschnitt sehen werden — auch in der Goldschmiedekunst erklommen sehen, ist die Menschendarstellung vollständig. Natürlich ist auch diese Vollständigkeit nicht ohne Vereinfachung und hat in der Darstellbarkeit und den Bedürfnissen ihre Grenzen. Niemals ahmt die Plastik Hautporen, wie sie der Gipsabguß zeigt, nach, noch die Augenwimpern. Sie geht aber auch nicht so weit wie bei vielen Schöpfungen der Gegenwart in der Durchbildung der Falten um Augen und Mund. Sicher geschieht das nicht aus Unvermögen, sondern lediglich deshalb, weil die große Entfernung des Beschauers diese Durchbildung gänzlich überflüssig machen würde.

Ein großer Unterschied ist aber zwischen einer vollständigen Menschendarstellung und einem vollständigen Porträt. Denn um erstere zu letzterem zu erheben, muß jeder dort vorkommende Zug sich auch in gleicher Weise beim lebenden Modell finden. Andernfalls enthält das Porträt unwahre Züge, ist unähnlich, nach einem Ideal korrigiert oder gefälscht. Inwieweit dies in Wahrheit der Fall ist festzustellen, stößt bei Werken der grauen Vergangenheit auf die größten Schwierigkeiten. Denn selbst das beste uns zu Gebote stehende Vergleichsmaterial, die Miniaturen und Siegel, gestatten durch ihre Kleinheit keinen Vergleich im Detail.

Fassen wir das Resultat dieser Betrachtung kurz zusammen, so dürfte es etwa lauten: Die Relativität des Ähnlichkeitsbegriffes bedingt eine verschiedene Bewertung der Porträts hinsichtlich der überhaupt wiedergegebenen Merkmale, gleichviel ob es sich um solche handelt, die zu einer Menschendarstellung im allgemeinen gehören, oder um speziell porträtmäßige. Daher wird an ein Siegel ein anderer Maßstab zu legen sein als an eine große Darstellung. Denn je größer die Fläche und je sorgfältiger deren Durchbildung d. h. je mehr tatsächliche Daten dem Auge geboten werden, desto mehr können wir den Anspruch erheben, daß diese Daten auch individuell beobachtet sind. Mit der Durchbildung des Gesichtes wächst unsere mit Recht zu stellende Ähnlichkeitsforderung, bis sie bei Schöpfungen im Maßstab aller Großplastiken dieses Zeitraumes auf eine gewisse Kongruenz zwischen Original und Abbildung hinauslaufen. Da wir diese aber an der Hand des uns zur Verfügung stehenden Vergleichsmateriales nur sehr unvollständig zu lösen imstande sind, ist hier der Punkt eingetreten, wo die Ähnlichkeitsforderung durch die ästhetische der Schönheit bzw. Richtigkeit im allgemein menschlichen Sinne wohl oder übel ergänzt werden muß.

Nach dieser wichtigen prinzipiellen Erörterung wenden wir uns wieder den Schöpfungen dieser großen Zeit zu.

Der Dom zu Magdeburg mit seinen aus dem bisher besprochenen herausfallenden Figurenstil, der auf französischen Einfluß zurückzuführen ist[1]), enthält eine Figur, die in der Volksüberlieferung als die des Baumeister Bohnensack bezeichnet wird. Mit Recht sagt Hasak, daß gar kein Grund besteht, diesen hageren älteren Mann unter dem Kragstein am südwestlichen Vierungspfeiler nicht tatsächlich für den Genannten anzusprechen. War es doch eine verbreitete, auch heute noch geübte Sitte — z. B. hat sich der Baumeister des neuen Polizeigebäudes in Augsburg dort an der Außenseite anbringen lassen — sich am Schauplatz seiner Tätigkeit zu verewigen.

Solche Baumeister- oder Bildhauerporträts haben sich noch als kleinere Gestalten nach Hasak am Rundbogenfeld der Freiberger Pforte erhalten, desgleichen an einem Anfänger des Westtores am Limburger Dom, ferner das des Bruder Dimar, wie er die Pfeiler einrichtet, in der Dominikanerkirche in Regensburg[2]) und noch an manchen Stellen. Leider sind diese zumeist kleinen Figuren selten publiziert, so daß es nicht eben leicht ist, eine größere Anzahl namhaft zu machen.

Was nun den Magdeburger Baumeister anlangt, so hat er zweifellos ein durchaus individuelles Gepräge und keine Ähnlichkeit mit den Idealköpfen dieses Domes. Daraus sind wir berechtigt, auf Porträtähnlichkeit zu schließen, wenn wir auch den Grad nicht festzustellen vermögen. Gerade das wenig vornehme Äußere dieses Mannes bestätigt unsere Vermutung.

Ein hervorragendes Meisterwerk schuf die Magdeburger Kunst im Reiterdenkmal Otto des Großen auf dem Marktplatz[3]). Der hoch zu Roß sitzende Kaiser ist ebenso wie das Pferd vortrefflich modelliert, doch lag natürlich keine Porträtabsicht vor. Übrigens ähnelt der Kopf Ottos dem des später zu betrachtenden älteren Reiters im Dom zu Bamberg stark. Entstanden ist das Denkmal, eines der ersten profanen des ganzen Mittelalters, um etwa 1250.

Der Dom in Naumburg birgt in seinen nach 1249 in Anlehnung an die Bildhauerschule zu Bamberg geschaffenen zwölf Stifterstatuen eine Serie von Skulpturen, wie sie in gleicher Großartigkeit sonst nirgends existiert. Besonders die beiden Ehepaare, Markgraf Eckardt mit Uta, und Markgraf Hermann mit Regelindys gehören durch die Vollendung der Proportionen, die meisterhafte Technik, die besonders in der Gewandbehandlung und Bildung der Hände zum Ausdruck kommt, nicht minder aber durch die charakteristische Herausbildung männlicher Kraft und Entschlossenheit und weiblicher Anmut und Lieblichkeit zum Besten, was je ge-

---

[1]) Vortreffliche, zum Teil farbige Abb. bei Hasak, S. 30 ff.

[2]) Mangelhafte Abb. bei Graf Walderdorff „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart“, 4. Aufl. Regensburg 1896. S. 380. — Nach liebenswürdiger brieflicher Mitteilung des Herrn Regierungsrats Hasak befindet sich das einzige beglaubigte Porträt eines Baumeisters des 13. Jahrhunderts als Zeichnung auf der Grabplatte von Libergier in der Kathedrale zu Reims. Daß tatsächlich sehr viele sogenannte Baumeisterköpfe Porträts sind, ist zweifellos, ja der Briefschreiber behauptet, daß sämtliche Köpfe dieser Zeit nach der Natur modelliert seien.

[3]) Abb. bei Hasak, Nr. 34 und 35.

schaffen wurde[1]). Kann Uta durch ihre Vornehmheit es mit jeder weiblichen Gestalt irgend einer Kunst aufnehmen, so dürfte es nicht viele geben, die durch herzgewinnende Fröhlichkeit mit Regelyndis zu wetteifern vermöchten.



Abb. 93. Grabmal des Bischofs Hildeward (Porträt Dietrich II.) im Ostchor des Naumburger Doms.

Wenn Hasak findet, das Gesicht sei etwas bäuerlich und lächle breit und unschön, so möchte ich das gerade Gegenteil behaupten. Selbst wenn wir historischgenetisch ihr Lächeln betrachten und vergessen wollen, wie wenig gelungen die ersten Versuche in jeder Kunst sind seelisches Leben dem Gesicht einzuhauchen, wie die Äginetengruppe so gut wie die Jungfrauen am Magdeburger Dom, um zwei aus hundert Beispielen herauszugreifen, durch breit gezogenen, bis zu den Ohren reichenden Mund und schlitzartige Augen einen starren, gezwungenen Ausdruck annehmen, nein, mit unsern heutigen Augen gesehen, muß das Lächeln der jungen Markgräfin uns entzücken. Mund, Wangen, Augen, Brauen, das Grübchen im Kinn, kurz das ganze Gesicht spiegelt die Fröhlichkeit



Abb. 94. Siegel Bischof Dietrichs II.

[1]) Abb. ebenda S. 72 und 73 und sehr gut bei Schmarsow und Flottwell, „Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters“. I. Teil. Taf. 1—4.

wieder. Tatsächlich ist es hier seit der Antike zum ersten Male einem Meister gelungen, ein lächelndes Gesicht lebenswahr darzustellen[1]. Und zwar hatte er offenbar die Absicht, hier das sanguinische Temperament zu verkörpern.

Doch uns fesselt besonders das Grabmal des Bischofs Hildeward (Abb. 93), der 1028 die Verlegung des Bistums nach Naumburg bewirkt hatte und deshalb in den Kreis der Stifter einbezogen wurde, da ihm der Meister, der zweifellos auch die Stifterstatuen in naturalistischer Weise als Porträts seiner Zeitgenossen sich dachte, die Züge seines Auftraggebers, Bischof Dietrichs II. († 1273) von Naumburg verlieh. Da ein gut erhaltenes Siegel (Abb. 94), das ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Domänenrat Becker in Naumburg verdanke, befindlich an einer Urkunde von 1271 im Archiv des dortigen Domkapitels Vergleichung gestattet, so zögern wir nicht sie zu versuchen. Daß ihr Resultat nicht glänzend sein wird, ergibt sich aus unserer obigen prinzipiellen Erörterung. Immerhin genügt die Übereinstimmung in der Form des Gesichts, Mund, Kinn und Haartracht zur Identifizierung der dargestellten Person[2]. Der außerordentlichen Lebenswahrheit des Grabmales aber kann ein Vergleich mit dem Siegel nicht gerecht werden.



Abb. 95. Holzstatue des Markgrafen Diezmann in der Paulinerkirche zu Leipzig.

In der Paulinerkirche zu Leipzig befindet sich ein hölzernes Standbild des Markgrafen Diezmann († 1307) ganz vom Ende unserer Periode[3] (Abb. 95). Die Arbeit ist gut, wenn auch nicht mit den großen vorerwähnten hölzernen Kreuzigungsgruppen vergleichbar. Von der Bemalung sind besonders die rötlichen Locken beachtenswert. Über die Ähnlichkeit wissen wir nichts auszusagen. Die Haltung des mit der Rechten das Mantelband, mit der Linken Schwert und Schild haltenden Ritters ist nicht ohne Selbstbewußtsein.

Von weiteren Grabmälern und Porträts aus diesen Gegenden mögen noch — selbstverständlich ohne Streben nach Vollzähligkeit — folgende genannt sein: Der Grabstein des Presbyters Bruno in Hildesheim, eine sehr sonderbare Darstellung

---

[1]) Vgl. dazu Julius Lange „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst“. Straßburg 1903. S. 184 f., und über die Stifter H. Bergner in „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XXIV. Heft: Stadt Naumburg, S. 103 ff.

[2]) Unsere Abb. 93 verdanke ich der liebenswürdigen Vermittlung des Herrn Prof. Bergner.

[3]) Unsere Abb. nach Sponsel „Fürstenbildnisse aus dem Hause Wettin“, S. 5 des Textbandes. Das Werk von Donadini „Die Grabdenkmäler in der kurfürstlichen Begräbniskapelle zu Meißen“, Leipzig 1898 war mir nicht zugänglich.

dadurch, daß die Seele in einem Tuche kniend als kleines Männchen verkörpert ist, gehalten bzw. schwebend getragen von Engeln. Vielleicht sollte das Porträt Siegberts von Minden (Abb. 14, S. 46) denselben Vorgang veranschaulichen, mit dem Unterschiede, daß hier der lebende Bischof die Seele vertritt, also sozusagen irdisch angedeutet wird, was sich dereinst im Himmel abspielen soll[1]).

Im Ratskeller zu Halberstadt ist der Grabstein des Ritters Joh. von Alsleben zu nennen, ihn vor einem Kreuz knieend darstellend.

Die gravierte Grabplatte Richwins († 1125) in Naumburg ist erst etwa 1250 gefertigt, also ohne jeden Porträtwert[2]). Die Zeichnung ist vollendet. Da aber die im 13. Jahrhundert aufkommenden gravierten Grabplatten als Werke der Flächenkunst anzusprechen sind, müssen sie in einer Geschichte der malerischen Porträts Berücksichtigung finden und wir können uns hier mit dieser Andeutung begnügen.

Wenden wir uns zunächst weiter südlich zum herrlichen Dom zu Bamberg, auf dessen älteste bildnerische Produktion wir bereits im vorigen Abschnitt einen Blick geworfen haben, dabei feststellend, daß eine lokale fränkische Entwicklung vor 1241 von einer nach Eindringen des französischen Einflusses zu unterscheiden ist.[3])

Während wir aus der älteren Zeit außer den Stifterfiguren am Nordostportal, von denen die eine nach Hasak vielleicht den Bischof Thiemo (1196—1202) darstellt, keine Porträts finden, gehört das berühmte Reiterstandbild eines Königs, das im Inneren des Domes hoch oben an einem Pfeiler angebracht ist, dieser späteren Zeit, jedoch noch vor der Mitte des Jahrhunderts an. Nach Hasak ist es vor 1237 entstanden. Es ist das älteste Reiterstandbild in Deutschland. Der König sitzt etwas zurückgelehnt im Sattel, mit der Linken die Zügel haltend, mit der Rechten den Mantel an seinem Bande über die Schulter hochziehend. Das Pferd ist gut modelliert, wenn auch nicht so vollkommen wie das Ottos in Magdeburg. Wen der Reiter darstellen soll, weiß man nicht. Daß es kein Porträt Konrad III. ist, steht fest, denn dessen Gesichtsform war viel rundlicher, überdies trug er nach den Siegeln einen kurzen Vollbart. Ob Stephan dem Heiligen die Ehrung gilt, läßt sich auch nicht bestimmen. Für uns ist beides völlig gleichgültig, denn nur dann, wenn es sich um einen Zeitgenossen handelt, kann von individueller Wirklichkeitsnachahmung die Rede sein. Auf alle Fälle ist das Gesicht des Königs so unfranzösisch wie der übrige Charakter des Standbildes[4]).

Herumzuraten, wer wohl von Zeitgenossen gemeint sein könnte, wäre nicht ohne Reiz, doch wir wollen der Versuchung widerstehen und gutgläubig daran festhalten, daß ein längst vermoderter Wohltäter des ehrwürdigen Domes in dieser Weise auf die Nachwelt gebracht ist. Es ist immerhin bezeichnend für die ganze

[1]) Abb. bei Julius Lange a. a. O. Taf. XXXIII. Nr. 53.

[2]) Abb. bei H. Bergner, Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, XXIV. Heft: Stadt Naumburg, S. 227.

[3]) Über das Verhältnis des Bamberger Meisters zum Naumburger u. a. vgl. Voeges Vortrag vom 12. Mai 1905 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, laut Sitzungsbericht.

[4]) Abb. bei Weese-Aufleger „Der Dom zu Bamberg“, München 1898, Taf. 42 und 43 und vortreffliche Ansichten des Rosses, Taf. 60. Vgl. auch Weese „Die Bamberger Domskulpturen“. Nach H. Börger „Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907 ist die Kunst Bambergs bereits Ende des Jahrhunderts abgeblüht.

mittelalterliche Denkweise, daß die höchste zu verteilende Ehrung, die Errichtung eines Reiterdenkmales, nicht lebendem, sondern lediglich verstorbenem Verdienste vorbehalten war.

Das lebensvolle Porträt des Bruders Dimar in der Schottenkirche in Regensburg nannten wir bereits. Der Dom, im 14. Jahrhundert eine Reihe interessanter Abtporträts bietend, birgt aus dieser Zeit nur die beiden Reiterstandbilder des heil. Mauritius und des heil. Martin[1]). Das 13. Jahrhundert ist eben die Zeit, in der sich bei uns die eigentliche Statue ausbildet, wie ja damals überhaupt die Kunst der Menschendarstellung — darin stimme ich mit Hasak und Bergner völlig überein — in Deutschland im Zenith stand. Die Gotik hat im Porträt zweifellos hervorragenderes geleistet; an Schönheit kann sie so wenig wie die späteren Jahrhunderte mit jenen herrlichen Schöpfungen wetteifern. Ein Stifterpaar auf einem Tympanon aus der ehemaligen Augustinerkirche in Regensburg im dortigen Ulrichsmuseum gehört ebenfalls dem 13. Jahrhundert an. Durch den Dargestellten interessant ist der stark beschädigte, in flachem Relief gehaltene Grabstein Bertholds von Regensburg († 1272)[2]). Dem Ende der Periode gehört der stark beschädigte des Ritters Konrad von Paulsdorf aus der dortigen Minoritenkirche an, jetzt im Nationalmuseum in München. Zu Buchau in Oberfranken befindet sich das Steinrelief eines unbekannten Königs[3]).



Abb. 96. Grabstein des Konrad von Neuenmarkt im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Im übrigen Bayern hatte die Plastik dieser Zeit nur geringe Bedeutung. Wir sind zudem nie oder fast nie in der Lage die Porträtmäßigkeit festzustellen und begnügen uns daher mit einer Aufzählung der uns bekannten Werke, so einem weiteren Bearbeiter dieses Gebietes Material bietend. Es ist ja auch, besonders für lokalgeschichtliche Forschung nicht wertlos, die Denkmäler aufzuzählen, denn so gelingt vielleicht durch Vergleich mit Siegeln und

[1]) Abb. bei Hager-Aufleger „Mittelalterliche Bauten Regensburgs“. München 1896. Blatt XII.

[2]) Abb. bei Walderndorff a. a. O. S. 243. Vgl. Bd. XXXIX der Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, 1885, S. 257 ff.

[3]) Vgl. Zöpfl, Rolandsäule, S. 312 und Bremisches Jahrbuch, XX. Bd., 1902, S. 60, Anm. 83.

Miniaturen die Identifizierung von Personen und Gegenständen. Uns würde das viel zu weit führen, denn unsere entwicklungsgeschichtliche Tendenz hat kein Interesse an einzelnen Werken, wofern sie nicht für ihre Zeit besonders charakteristisch sind oder durch günstige Vergleichsmöglichkeiten uns Aufschluß über den in ihnen waltenden Wirklichkeitssinn gewähren.

Im Dominikanerkloster zu Eichstädt befindet sich der Grabstein des Grafen Gebhard VI. von Sulzbach († 1289) und seiner Gemahlin Sophie von Wittelsbach, Tochter Ottos II.[1]). In Randersacker der eines 1270 gestorbenen Grafen Seinsheim. Hervorragende Werke sind nicht darunter, vielmehr handelt es sich um mehr oder minder handwerksmäßige Arbeiten, deren Betrachtung in einer Geschichte der Plastik mehr angezeigt erscheint als in einer solchen des Porträts. Bereits ganz dem Ende unserer Periode gehört, wie auch der Stil verrät, der Grabstein des 1296 verstorbenen Konrad von Neuenmarkt aus der Katharinenkirche zu Nürnberg, jetzt im dortigen Germanischen Museum (Abb. 96) an. Nicht nur Tracht, Locken, Stoff und Schrift, vor allem die Figur des Ritters verkünden die neue Zeit.[2])



Abb. 97. Meisterkopf am Freiburger Münster.

Im südwestlichen Deutschland besitzen wir an der zwischen 1261 und 1278 gebauten Stiftskirche in Wimpfen im Tal bei Heilbronn im Spitzbogenfeld mit der Darstellung der Kreuzi-

[1]) Vgl. Jahresbericht des historischen Vereins in Mittelfranken, 1859 und „Neue historische Abhandlungen der kgl. bayerischen Akademie der Wissenschaften". I. Bd. S. 468. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Prof. Gustav Beckmann.

[2]) Die bei Aretin „Kunstdenkmäler des bayerischen Herrscherhauses". Taf. 1, des Abschnittes „Fürstenbilder in Seeligenthal", gut abgebildete Holzstatuetten Ludwigs des Kehlheimers († 1231) und der Ludmilla († 1240) in der Afrakapelle zu Seeligenthal bei Landshut, gehören erst dem beginnenden 14. Jahrhundert an. Abgüsse sind in der Gipssammlung des Nationalmuseums in München; Aretin hat den, natürlich vergeblichen, Versuch gemacht, durch Vergleiche mit Siegeln die Ähnlichkeit festzustellen.

gung zwei kleine Stifterfiguren. Die Bildhauerarbeiten sind hier nach Hasak ziemlich handwerksmäßig.

Weiter befindet sich in Schwaben die Grabplatte des Grafen Ulrich mit dem Daumen († 1265) in der Stiftskirche zu Stuttgart, ein sehr schönes, einst bemaltes Steindenkmal[1]). Älter ist der Grabstein des Bischofs Konrad von Eberstein († 1245) im Chor der Kirche zu Herrenalb.

Das benachbarte Baden ist — mit Ausnahme der Neckargegenden, wo sich Grabsteine aus dieser Zeit noch nicht erhalten haben, während sie im folgenden Jahrhundert zahlreich und bedeutend werden[2]) — reich an Porträts.

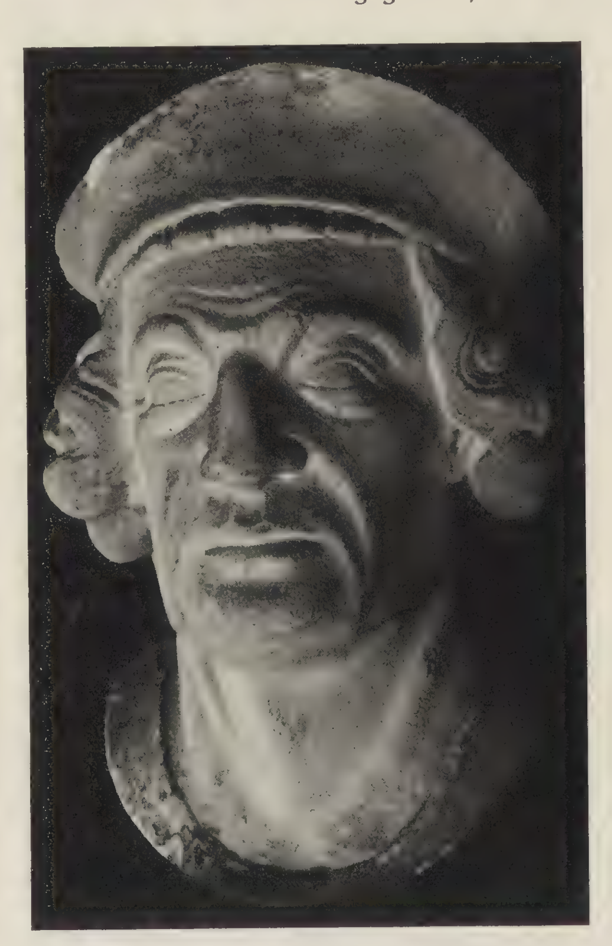


Abb. 98. Meisterkopf am Freiburger Münster.

Besonders das Freiburger Münster bietet zahlreiche herrliche Gestalten und Porträtköpfe. Leider sind die letzteren noch fast gar nicht untersucht, und auch wir müssen mit Rücksicht auf den hohen Standort vieler und das Fehlen von guten Reproduktionen — die photographische Aufnahme mancher Köpfe an den Konsolen der Galerie wäre nur nach Anbringung eines Gerüstes möglich — uns mit einem kurzen Referat begnügen, weiteres der Lokalforschung überlassend. Die beiden von uns nach den Gipsabgüssen im Germanischen Museum abgebildeten Meisterköpfe, von denen die Abbildung 98 als Konsole unter der Viereckgalerie vielleicht Erwin von Steinbach, als Meister des Turmes darstellt, können an individueller Herausarbeitung des Charakteristischen mit Porträtschöpfungen aller Zeiten konkurrieren. Ein Vergleich beider ist besonders deshalb instruktiv, weil er lehrt, daß keine Gesichtspartie wie die andere gebildet ist, daß vielmehr Mund, Kinn, Nase, Stirn, Wangen, Ohren, ja sogar die Behandlung von Augen, Hals und Haaren durchaus abweicht. Das gibt zwar keinen Aufschluß über den erreichten Grad von Porträtähnlichkeit, es zwingt aber zu

---

[1]) Abb. bei C. Heideloff „Die Kunst des Mittelalters in Schwaben". Stuttgart 1855. Taf. IV.

[2]) Vgl. H. Schweitzer „Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargebieten". Straßburg 1899.

der Feststellung, daß von stilistischer Manier, von einem Kanon oder Schönheitsideal gar keine Rede sein kann. Es tritt uns vielmehr hier ein Realismus entgegen, der in den folgenden Jahrhunderten nur in der Behandlung der feineren Falten der Mund- und Augenpartie wesentlich übertroffen werden sollte. Die Vereinfachung ist hier also noch größer, als es notwendig vom Material gefordert wird, die Charakteristik betont die wesentlichen Kennzeichen der Individualität, man könnte vielleicht auch sagen, die konstruktiven tief in die Haut eingegrabenen. Noch eine andere Beobachtung drängt sich auf, daß nämlich die Faltenzüge etwa an der Stirn parallel laufen. Wir haben darin wieder eine Vereinfachung zu erkennen, die aber nicht hindert, daß wir hier bereits einen porträtistischen Höhepunkt feststellen zu können glauben, wenn er auch allerdings nicht exakt beweisbar ist. Die Menschenbildnerei steht zweifellos im Zenith. Ebenfalls aus dem Ende des Jahrhunderts — wir setzen mit Moriz-Eichborn die Skulpturen etwa zwischen 1265 und 1280 an — ist der steinerne Baumeister am Treppentürmchen der Südseite[1]). Auch lebensgroße Porträts von vier Grafen von Freiburg, wohl die ersten dieses Maßstabes von lebenden Personen im ganzen Mittelalters, die auf Berthold V., Egon V. von Urach und dessen Söhne Heinrich und Konrad (Abb. 99) benannt werden, befinden sich dort[2]). Endlich haben wir in den sieben Porträtköpfen unter der weit ausladenden Plattform des Münsters nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Geheimrat Friedrich Adler, vielleicht Erwin von Steinbach mit seiner Familie zu erkennen, was allerdings in einer brieflichen Mitteilung von Herrn Prof. F. Baumgarten in Zweifel gezogen wird. Also eine reiche Ausbeute.

Aus dem Ende des Jahrhunderts hat sich der Grabstein des Kustos Heinrich von 1280 in der St. Peterskirche in Hirde in Abbildung erhalten[3]).

Das Münster zu Straßburg, etwas jünger als das Freiburger Münster, aber vielleicht vom selben Meister begonnen, birgt in der „Kirche" und „Synagoge" und manchem anderen Werk Schöpfungen, die zum vollendetsten gehören, was jemals in Stein geschaffen wurde, läßt uns aber auf dem Gebiete des Porträts fast völlig im Stich. Es ist derselbe Grund, der bisher stets maßgebend war: nicht Unfähigkeit ein Gesicht zu treffen, davon kann im Ernst gar keine Rede sein, sondern lediglich die Scheu, lebende Menschen in großer Gestalt offiziell d. h. unter ihrem wirklichen Namen unter die Heiligen zu versetzen. Wenn je eine Zeit die Natur intensiv studierte, dann war es die deutsche Bildhauerei des 13. Jahrhunderts. Aber es geschah nicht — oder doch nur relativ selten — zu dem Zweck einen bestimmten Menschen in seiner Individualität auf die Nachwelt zu bringen. Was die Meister wollten, war etwas anderes, in ihren Augen höheres: sie wollten die vollkommensten Menschen der Vorzeit, und das galten ihnen die Heiligen, auch in vollkommenster Gestalt sichtbar

[1]) Abb. bei Kempf und Schuster „Das Freiburger Münster". Freiburg 1906. S. 60.

[2]) Vgl. Moriz-Eichborn „Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters". Straßburg 1899. Ferner Fr. Adler in der Deutschen Bauzeitung 1881 und 1908. Vgl. auch E. Kreuzer „Beiträge zur Deutung der Standbilder am Freiburger Münsterturm". Freiburger Diözesen-Archiv. N. F. II. Bd. 1901. S. 108 ff. mit Abbildungen. Mit den Zuweisungen kann ich mich nur zum Teil einverstanden erklären.

[3]) In den Bau- und Kunstdenkmäler Badens, Kreis Freiburg, S. 340.

machen. Das gelang ihnen auch. Deshalb ihr bewunderungswertes Versenken in die Schönheiten des Körpers, deshalb die Liebe, mit der auch kleinere und bei der Höhe der Aufstellung wenig zur Geltung kommende Teile, wie etwa die Hände der „Synagoge“ modelliert werden. Niemals aber ging man im Detail unter, nie wurden Runzeln und Falten Selbstzweck. Wer Charakterköpfe, wie die der sogenannten Propheten neben dem Hauptor des Straßburger Münsters — zweifellos nach lebendem Vorbild — zu meißeln wußte, der war auch jeder Porträtaufgabe gewachsen. Hasak nennt sie schlechthin „Ideale vaterländischer Bildhauerwerke“, und wenn er auch in seiner Unterschätzung der griechischen Kunst viel zu weit geht — in der Darstellung des Nackten kann sich die deutsche mit jenen nicht im entferntesten messen — so ist es sein Verdienst, als einer der ersten auf die Schönheiten der deutschen hingewiesen zu haben. Auch daß sie so viele profane, aus dem Leben gegriffene Stoffe und Gestalten hervorzauberte, muß ihr als Vorzug, auch gegenüber der hohen Kunst Frankreichs, angerechnet werden. Wohin man blickt, treten uns Personen entgegen, deren Äußerem und Gebahrung man unverkennbar anmerkt, daß die Meister sie aus ihrer Umgebung in die Dome versetzten. Lauter Porträts, möchte man sagen, und sicher sind auch sehr viele darunter. Aber wir dürfen uns nicht mit Vermutungen begnügen, und zu Beweisen haben wir keine Möglichkeit.



Abb. 99. Porträtstatue eines Grafen von Freiburg (Konrad) am dortigen Münster. Aus Kempf und Schuster „Das Freiburger Münster“, Freiburg, Herder.

Doch so ganz ohne Ausbeute ist auch das Straßburger Münster nicht. Im Gegenteil würden wir sogar hier eines der wichtigsten Werke der ganzen Zeit in der Reiterstatue Rudolfs von Habsburg von 1291 besitzen, wäre sie nicht leider 1789 zerstört und durch eine Kopie, für deren Treue wir keine Gewähr haben, ersetzt worden. Daß einem kaum verstorbenen Fürsten ein Reiterdenkmal gesetzt wurde, noch dazu an einer Kirche, ist hier das erste Mal der Fall. Gleichzeitig wurden übrigens die Reiterstatuen Chlodwigs und Dagoberts in den Nischen des ersten Stockwerkes des Turmes angebracht[1]).

Von Grabmälern aus dieser Zeit birgt die Johanniskapelle des Münsters das des Bischof Konrad III. von Lichtberg (1273—1299). Außerdem ist am Münster der

[1]) Vgl. E. Meyer-Altona, „Die Skulpturen des Straßburger Münsters“, I. Teil, Straßburg 1894, S. 45 ff.

Porträtgrabstein Erwins von Steinbach († 1318) angebracht; doch damit haben wir bereits die äußerste Grenze unserer Periode überschritten.

Im äußersten Bogen der Nikolauspforte am Münster St. Martin zu Kolmar hat sich sein Erbauer „Maistres Humbret" etwa 1270 mit Zeichentafel und Winkelschiene auf den Knien abgebildet, ein Sohn Erwins hat in Haßlach sich verewigt[1]). Im Museum der Porta Nigra zu Trier werden zwei steinerne Donatoren aufbewahrt[2]).

Eines der bedeutendsten, aus einem Grunde überhaupt das für uns bedeutendste Porträt dieser Zeit ist das in rotem Sandstein ausgeführte, einst bemalte Grabmal Rudolfs von Habsburg in der Krypta des Domes zu Speier (Abb. 100).

In der Reimchronik des Ottokar von Steier wird bekanntlich erzählt, daß ein kluger Steinmetz in Marmor ein Porträt ausführte, „Wer das wolte schauen, Der mußte ihm das jehen, Daß er nie bild hat gesehen Einem manne so gleich".

Besonders fesselt uns aber die Art, in der der wackere und gewissenhafte Steinmetz sein Ziel größter Ähnlichkeit ermöglichte. „Wenn so der meister Künste reich Einen gebresten fand, So lief er zehant, Da er den kunig sach, Und nam danach die gestalt hie ab, Die er dort dem bilde gab ..... Er hat so gar gewedemt Und in sein herz begedemt All des kuniges gestalt, Daß er die runzen alle zalt An dem antlütze, Das hat der meister nütze Alles gemerkt. Und da das bilde ward gewerkt, Als er sein hat gedacht, Nu hat der kunig bracht Gebreste manigfalter Und hat allermeist das alter, Das der kunig her Einer runzen mer An dem antlütze gewan. Das wart dem meister kund getan. Der hub sich auf sein strassen Und lief z'Elsassen, Da der kunig da was: Da nam er aus und las An den sachen die wahrheit Als man ihm hat geseit. Und da er das erfand, Da kert er zehant Gegen Speire wider Und warf das bilde nider Und macht es aber gleich Rudolfen dem kunig reich".

Dieses so beschriebene Werk ist das leider stark beschädigte, jedoch nach einer ganz genauen Kopie des 16. Jahrhunderts[3]) gewissenhaft ergänzte Grabmal des Königs in Speier. Daß es ein vollkommenes Porträt ist steht fest, insofern trotz mancher Vereinfachung keine Züge dargestellt sind, die der Bildhauer nicht am Monarchen beobachtet hatte. Ohne dem jüngeren Siegel zu widersprechen, geht es natürlich an Ähnlichkeit weit darüber hinaus. Die mächtige Hakennase mit kleinem Höcker und herabgezogener Spitze, der breite schmallippige Mund mit herabgezogenen Winkeln, das hagere Gesicht mit den scharfen Falten veranlassen uns sogar aus der äußeren Erscheinung zu Rückschlüssen auf den Charakter. Wir würden viel zu viel sagen, wollten wir dieses Grabmal für das erste seiner Art erklären, denn verschiedene Baumeisterporträts sind zweifellos ebenso ähnlich, aber bedeutend älter. Sicher

---

[1]) Elsaß-lothringische Kunstdenkmäler. I. Teil. Taf. 6. Text S. 10.

[2]) Abb. bei Aus'm Werth, „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden" Taf. LXI. Nr. 7.

[3]) Vgl. das Titelbild bei O. Redlich „Rudolf von Habsburg". Innsbruck 1903 und zu seiner Geschichte E. von Sacken in der „Festschrift zur 600jährigen Gedenkfeier der Belehnung des Hauses Habsburg", Wien 1882, S. 121 ff. Hier sind auch die andern Porträts Rudolfs besprochen, die Kopie auf Tafel bei S. 126 abgebildet.

ist es das erste vollständige Porträt eines deutschen Königs. Wegen der Erzählung Ottokars wurde die Arbeit bisher bedeutend überschätzt. Das wäre nicht schlimm, aber man tat damit den gleichzeitigen und besonders den älteren Porträtdarstellungen bitteres Unrecht. Es hängt mit der Effekthascherei der Gegenwart und der lächerlichen Überschätzung alles Gedruckten, am meisten aber noch ungedruckter Quellen zusammen, daß man die Geburtsstunde von langsam sich entwickelnden Prozessen um jeden Preis bestimmen will und nur an die Existenz von dem glaubt, was sich in Akten findet. Mögen die Denkmäler mit noch so dröhnender Stimme uns zurufen: wir sind Porträt, Du kannst uns glauben! Man kümmert sich nicht darum. Mag jeder Meißelschlag die peinliche Gewissenhaftigkeit des Bildhauers bekunden; so lange man nicht irgendwo etwas in den Akten findet, geht man darüber hinweg. So kommt denn der Speirer Meister ebenso unverschuldet zum Rufe eines ersten Porträteurs, wie Petrarca in den eines ersten Alpinisten geriet.

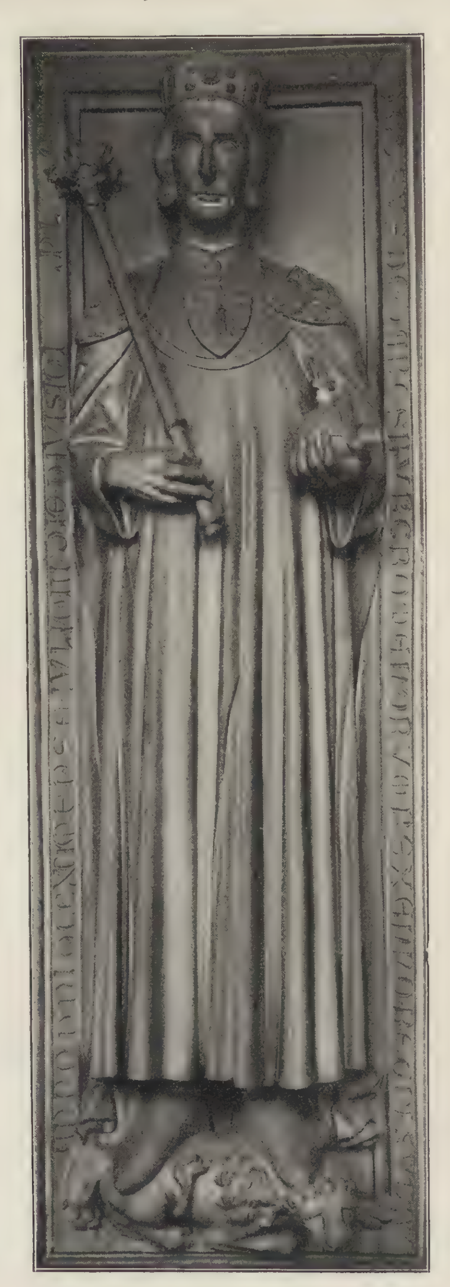


Abb. 100. Grabmal König Rudolfs von Habsburg in Speier.

Nicht der Wirklichkeitssinn des Meisters hat den Dichter bewogen, ihm ein Denkmal zu setzen. Was Ottokar interessierte, waren die erschwerenden Umstände, unter denen der Bildhauer seinem Naturalismus Folge geben konnte. Bei jedem anderen hätte er Sitzungen verlangt und selbstverständlich auch in nötiger Anzahl erhalten. Beim König ging das nicht; wir wissen nicht aus welchen Gründen. Trotzdem gelang ihm sein Vorhaben, aber auf Umwegen. Das hat den Dichter gefreut. Nicht die Tatsache an sich. Die war man gewohnt. Meines Erachtens stellte man in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an die Porträtähnlichkeit fast ebenso hohe Anforderungen als heutzutage. Weil sich aber vorher niemand fand, der das ausdrücklich konstatierte, darum glaubte man es nicht, wie man auch noch zweifeln würde, wenn nicht zufällig die Notiz Ottokars existierte. Dabei ist es evident, daß schon Jahrhunderte früher Münzmeister und Miniaturmaler, wenn ihnen keine Sitzungen gewährt wurden, sich in gleicher Weise ihren König ansahen. Das tut auch heute noch der biedere Handwerker, wenn er sich nicht lieber eine Photographie kauft.

Noch etwas anderes macht für jeden, der aus den Werken nicht auf Künstler, Auftraggeber und Publikum schließen kann, die dichterische Notiz wertvoll: daß Ottokar dieser Episode Raum gibt, läßt mit Bestimmtheit darauf schließen, daß seine Leser sich für Porträts bzw. Naturalismus interessierten. Sonst hätte er gewiß die Anekdote unterdrückt. Daß in Wahrheit eine leidenschaftliche Wahrheitsheitsliebe unser Volk von damals beherrschte, sagen dem Kundigen allerdings die Werke zuverlässiger als die Quellen. Diese Wahrheitsliebe, wie sie sich besonders auf Meisterporträts, aber wohl auch auf Grabsteinen äußert, von Siegeln etc. ganz zu schweigen, verträgt sich sehr gut mit der Tendenz, bei Heiligen vollkommene Menschengestalten zu schaffen. Das war ja eine ganz andere Aufgabe.

Das Porträt Rudolfs, wie auch die der Freiburger Baumeister und vieler anderer Personen — daß Grabmäler zurückstehen, sagten wir bereits — ist ganz außerordentlich charakteristisch und lebenswahr. Das wird teilweise durch die trotz der Vereinfachung gewissenhafte Behandlung der Oberfläche erreicht, nötig ist sie aber keineswegs. Denn der Bildhauer hat sich immer eine gewisse Distanz zwischen Modell bzw. Kunstwerk und Beschauer vorzustellen. Täte er das nicht, dann müßte er ja jede Hautpore wiedergeben. Je größer er nun die Distanz nimmt, desto mehr kann er vereinfachen, ohne im geringsten den Porträtcharakter zu beeinflussen. Je mehr er aber die Epidermis modelliert, desto dichter davorstehend denkt er sich nicht nur den Beschauer, sondern desto näher wird dieser auch tatsächlich hinzutreten. Nun ist es bemerkenswert, daß selbst auf Baumeisterköpfen, die doch hoch angebracht sind, wie die Freiburger Beispiele lehren, die Modellierung viel weiter durchgeführt ist, als es nötig gewesen wäre gemäß der lokalen Situation. Daraus geht aber bereits liebevolles Versenken in Details hervor. Wenn die Durchbildung des Gesichtes auf dem Speierer Grabmal noch intensiver gewesen wäre, dann dürfte man daraus aber nicht auf größere Ähnlichkeit schließen, sondern lediglich darauf, daß der Bildhauer dem Umstande der geringeren Entfernung vom Beschauer Rechnung trug[1]).

Ein ebenso schönes, wie durch Gegenstand und Darstellung interessantes, dazu fast ein halbes Jahrhundert älteres Grabmal ist das des Erzbischof Seifrid von Epp(en)stein († 1249) im Dom zu Mainz, ihn mit den beiden von ihm gekrönten Königen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland darstellend (Abb. 101). Es ist schon bezeichnend genug für das Selbstbewußtsein des Kirchenfürsten, daß er sich fast doppelt so groß verewigen ließ, wie die beiden Könige, die zu Nebenfiguren herabgedrückt sind, und kennzeichnend für den kläglichen Tiefstand der deutschen Königswürde in diesen politisch so traurigen Zeiten. Ob Heinrich, der vom Erzbischof am 25. Juli 1246 die Krone empfing, oder Wilhelm, dem er sie am 1. November 1248 aufs Haupt setzte, höheren Ansprüchen von Porträtähnlichkeit genügen, läßt sich nicht entscheiden. Daß der Mainzer Meister die augenfälligsten Züge, wie Bartlosigkeit, lange Haartracht und vielleicht noch anderes im Gedächtnis behielt, läßt sich annehmen, sodaß sich an einem gewissen Porträtcharakter auch der Könige nicht wohl

[1]) Das Grabmal der 1281 verstorbenen ersten Gemahlin Rudolfs, Anna von Hohenberg, mit ihrem Sohn im Münster zu Basel, gehört erst dem 14. Jahrhundert an und dürfte auf Porträtwert keinen Anspruch erheben. Vgl. Moriz-Eichborn a. a. O. S. 307 ff. und Abb. Blatt XVII.

zweifeln läßt. Der Kirchenfürst selbst ist mit seinem, trotz der Bartlosigkeit, in der Bildung von den anderen stark abweichenden Gesicht sicher porträtmäßig dargestellt. Und zwar sind wir hier wieder in der glücklichen Lage, durch Vergleich mit seinen in zahlreichen Exemplaren erhaltenen Siegeln den Ähnlichkeitsgrad zu konstatieren. Besonders das Bruchstück an Urkunde Nr. 58 des Mainzer Domkapitels von 1234, sowie die Abdrücke in rotem Wachs an Nr. 27 vom 4. Dezember 1237 und an Nr. 34 vom 26. Oktober 1231 (Abb. 102), sämtlich im Münchner Reichsarchiv, gewähren uns ein klares Bild von seiner äußeren Erscheinung. Danach sind die Bartlosigkeit, die vollen Wangen, das kräftige Kinn, die stark vortretenden Lippen — die Oberlippe ist bogenförmig geschweift —, die scharfe senkrechte Falte unter der Nase und die zum Munde laufenden, die kräftigen Augenbrauen, die gerade Nase und die krausen bis zum Ohr reichenden Haare beobachtet, also eine sehr stattliche Reihe von Merkmalen. Unsere Abbildung läßt sogar deutlich die Modellierung um die Augen erkennen, die besser geraten sind als auf dem Grabmal; sogar die Stirn ist etwas gefurcht, alles zwingende Beweise für den hohen Stand der Porträtkunst, die im Stempelschnitt, wie bereits früher betont, vereinzelte Werke schuf, die dem vollständigen Porträt nicht fern stehen. Daß der große



Abb. 101. Erzbischof Seifried von Epp(en)stein mit den Königen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland im Dom zu Mainz.

Raum auf dem Grabstein auch noch Details erlaubt, liegt auf der Hand, doch ist es nicht angängig mehr von ihnen für beobachtet zu halten, als die Siegel uns bieten, da wir den Beweis dafür nicht führen könnten und der Künstler vielleicht manches aus der Phantasie hinzufügte.

Sämtliche Personen sind lebend vorgeführt; und dieser sich überall auf den Grabsteinen dieser Periode findende Zug gibt uns Veranlassung, einige Bemerkungen über die Auffassung der frühmittelalterlichen Grabfiguren hier einzuflechten.

Zunächst sei betont, daß nicht nur, wie schon früher erwähnt, der ganz flache, fast nur geritzte Reliefstil — auch lediglich gravierte Platten kommen vor — allmählich in den kräftigeren übergeht — das Grabmal Wichmanns ist dafür eines der ältesten Beispiele — es ist überhaupt zwischen Relief und Statue als Kunstform noch im 13. Jahrhundert häufig nicht unterschieden. Wie Lange treffend sagt[1]), scheint die Relieffigur häufig ursprünglich als Statue gedacht zu sein, die von der runden Form auf eine flachere reduziert ist. Neben Grabfiguren, die ganz rund gehalten sind — wie Heinrich der Löwe, Dedo u. a. — also liegende Statuen repräsentieren, kommen auch andere, wie etwa Wichmann, vor, bei denen nur der Kopf statuarisch ausgeführt wurde, während der übrige Körper reliefmäßig behandelt wurde. Auch Seifrid gehört noch zum Teil zu dieser Gattung. Die liegende Gestalt ist stehend, wachend und lebend gedacht, weshalb die Gewandung nach den Füßen der Figur gravitiert und zwar gilt dies in dieser Zeit ausnahmslos. Da trotzdem kleinere Gewandteile nach abwärts, also zum wirklichen Fußboden, fallen, so ergibt sich daraus häufig eine Inkonsequenz. Eine weitere ist das häufig unter das Haupt der doch stehenden Figur gelegte Kissen, ebenso die lotrecht in die Luft gestreckten betenden Hände, die nur zu einer liegenden Gestalt passen. Deshalb hat Lange recht, wenn er sagt, diese Grabfiguren bezeichneten ein unwirkliches und zeitloses Dasein.



Abb. 102. Siegel des Erzbischofs Seifried von Eppstein an der Urkunde vom 26. Okt. 1231, im Münchner Reichsarchiv. (Originalgröße.)

Neben lebenden, betenden, krönenden, segnenden oder — höchst selten und mir nur in einem Beispiel bekannt — in einer Szene aus dem Familienleben dargestellten Personen finden sich auch häufig bereits gestorbene. In letzterem Falle liegen die Körper alle streng frontal auf dem Rücken, aber auch lebende Figuren verlassen diese gezwungene Haltung höchst ungern. Seifrid z. B. verrenkt ganz unmöglich seine Hände und Unterarme, während die Oberarme wohl ausnahmslos dicht an den Leib gedrückt sind, um nur ja die frontale Haltung des Körpers einhalten zu können. Wenn auch Wilhelm von Holland halb im Profil gedreht ist, so bleibt er trotzdem frontal im Sinne Langes, was bei einer Nebenfigur gar nicht erforderlich wäre. Heinrich Raspe dagegen ist bedeutend freier gehalten, kümmert

[1]) Vgl. Julius Lange „Die menschliche Gestalt". S. 162 f. und S. 239 ff.

sich aber auch nicht weiter um den dargestellten Vorgang. Die bezaubernden, dem Leben abgelauschten Szenen, die die Grabmonumente der Antike so garnicht schreckhaft machen, ihnen vielmehr den intimen Reiz von Familienbildern verleihen, fehlen in dieser Zeit völlig. Das vertrug sich nicht mit der weltabgewandten und freudlosen christlichen Denkweise dieser Periode. Hier hat sich am längsten die Steifheit und Isoliertheit der architektonischen Plastiken der Vorzeit erhalten. Während an den Kathedralen längst regstes Leben herrschte, die Personen unter sich und mit dem Beschauer in Relation traten, ja lächelten und sich freuten, kokettierten und sich tummelten, hat der Grabstein seine düstere Feierlichkeit bewahrt. Hier war der einzelne Mensch losgelöst aus seiner Umgebung, wie ja auch der Tod ihn wirklich getrennt hatte von allen seinen Lieben.

Verkürzungen kommen auf Grabfiguren garnicht oder kaum vor, werden auch nicht versucht, was man besonders an den Füßen deutlich beobachten kann. Man glaubte sie aus der Vogelperspektive darstellen zu müssen, als wären sie heruntergestreckt. Bei Seifrid ist übrigens dieser Fehler durch das überfallende Gewand geschickt vermieden, wie ja überhaupt dieses Werk an der Spitze der damaligen Grabplatten steht.

Von den gewaltigen Fortschritten in der Gewandbehandlung und der Meisterschaft darunter den Körper durchscheinen zu lassen, ja zwischen leichtem und schwerem Stoff zu unterscheiden, sprachen wir bereits. Während die beiden Könige in dieser Hinsicht befriedigen, können wir die Formen des Erzbischofes nicht erkennen.

Das Gesicht ist auf allen Grabsteinen ernst und ohne jede Bewegung, alle Muskeln liegen in völliger Ruhe, die Augen schauen geradeaus. Schon das macht sie leblos im Vergleich etwa mit dem aufwärts gerichteten Blick der Freiburger Köpfe, von denen besonders der des alten Mannes (Abb. 98) mit seiner rechten hochgezogenen Braue von seinem Seelenzustand Kunde zu geben scheint, oder gar im Hinblick auf die Idealgestalten der Kathedralen, die auch an Schönheit die mehr handwerksmäßigen Grabsteine weit übertreffen. Dasselbe gilt von den vorgenannten großartigen sächsischen Grabbildnissen.

In Summa ist die Porträtausbeute der Grabsteine dieser Zeit keine allzugroße. Wenn ich auch nicht mit Julius Lange[1]) darin übereinstimmen kann, daß das den Grabporträts Zugrundeliegende nicht nur national, sondern sogar provinzial verschieden ist — dazu besitzen wir zu wenig Material, und die Differenz zwischen den einzelnen Köpfen scheint mir doch zu groß, bedeutendere Gemeinsamkeiten aber eher auf stilistische Manier, als auf bewußte Anpassung an ein Schönheitsideal zurückführbar — so steht doch fest, daß hier idealisiert, wenn auch oft nur verjüngt wurde. Was den flüchtigen Beschauer blendet, ist vor allem der fast überall wiederkehrende länglich-ovale germanische Typus, dazu die Bartlosigkeit der männlichen Gesichter und die Haartracht. Aber innerhalb dieses

[1]) Vgl. Julius Lange a. a. O. S. 189. Zum Grabmal Seifrids vgl. H. Schrohe „Reichsgeschichtliches auf Mainzer Denkmälern" in der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertumskunde in Mainz, IV. Bd. S. 583 ff. Über die weiteren außerordentlich wichtigen dortigen Grabmäler, vgl. „Der Dom zu Mainz und seine Denkmäler", Mainz 1903, Photographischer Verlag von Fr. Krost.

großen Kreises sind sehr viele kleinere denkbar und tatsächlich auch vorhanden. Mir scheint ein zu intensives Herausarbeiten des Idealtypus gefährlich. Schließlich ähneln sich die Personen in jeder Zeit, was wir in den späteren Bänden noch ausführlich darlegen und begründen werden; daß aber die relativ wenigen — natürlich besten — plastischen Porträts des 13. Jahrhunderts in dieser Hinsicht weiter gehen, als die der Folgezeit, möchte ich bezweifeln. Die Grabporträts täuschen nur deshalb, weil hier gewöhnlich feinere Durchbildung fehlt und damit naturgemäß die Individualisierung lückenhaft ist. Wo sie aber intensiv erfolgte, wie bei Rudolf, aber auch bei Seifrid, da wird jeder die Physiognomie aus allen anderen herausfinden. Und darauf kommt es an.

Im benachbarten Frankfurt haben sich zwei Fürstinnen oder Königinnen, deren Identifizierung leider nicht möglich ist, Maria anbetend, als Stifterinnen im Bogenfeld des Nordportales der St. Nikolauskirche abbilden lassen[1]). Im Museum zu Wiesbaden befindet sich der schöne Grabstein des Grafen Diether III. von Katzenellenbogen († 1276)[2]). Ganz aus dem Ende des Jahrhunderts stammen die Grabsteine des Ritter Konrad von Buches († 1294) in Engelthal[3]) und der nur bildnismäßige des Grafen Gottfried von Kappenberg von Ilbenstadt[4]).

Den Lauf des Rheines weiter verfolgend, finden wir das hölzerne ursprünglich bemalte Hochgrab des 1246 verstorbenen Grafen Heinrich III. von Sayn in Sayn[5]). In der Kirche von Altenberg unweit Wetzlar — also auf westfälischem Boden, was uns hier aber natürlich nicht kümmern kann — steht das Grabmal des Grafen Heinrich des Älteren von Solms-Braunfels († 1258) und seiner Gemahlin Ermengard von Arnsberg[6]). Auch hier können wir über die Porträtähnlichkeit nur Vermutungen äußern.

Wenn auch ohne jeden Porträtwert, so doch als großartiges Werk bedeutend ist das Grabmal des Stifters von Laach, des Pfalzgrafen Heinrich II., eine große bemalte Holzfigur in der Abteikirche von Maria-Laach. Es dürfte etwa 1260 entstanden sein, doch ist der Baldachin jüngeren Datums[7]). Auch das Grabmal des Grafen Kurzibold († 948) im Dom zu Limburg schon etwa 1225 errichtet[8]), und das des Erzbischofs Philipp von Heinsberg († 1191) von etwa 1260 im Kölner Dom, aus ehemals bemaltem Sandstein, sei im vorbeigehen genannt[9]). An Schönheit können diese Werke zwar nicht mit den Grabmälern Dedos oder Heinrichs des

---

[1]) Abb. in den Baudenkmälern in Frankfurt a. M. I. Taf. V. Vgl. Text S. 49.

[2]) Abb. bei Fr. Hub. Miller „Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde". Leipzig 1837. Taf. XVII.

[3]) Abb. in den Kunstdenkmälern des Großherzogtums Hessen, Kreis Büdingen, S. 133.

[4]) Abb. ebenda Kreis Friedberg, S. 151.

[5]) Abb. bei Aus'm Weerth „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden". Taf. L. Nr. 4.

[6]) Abb. bei Aus'm Weerth a. a. O. und in den Bau- und Kunstdenkmälern von Westfalen, Kreis Arnsberg, Taf. 8. Auch bei Franz H. Miller, Taf. XI ist eine gute Reproduktion.

[7]) Abb. bei Aus'm Weerth a. a. O. Taf. LII. 9 u. 9a.

[8]) Abb. bei Boisserée „Denkmäler der Baukunst", Taf. XXXVIII. Text S. 16.

[9]) Abb. (sehr mäßig) bei Franz Bock „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters", II. Bd. Fig. 6. Im ersten Band sind die Aachener Figuren reproduziert.

Löwen wetteifern, übertreffen aber doch zum Teil den übrigen Durchschnitt bedeutend.

Am Aachener Grashause, 1267 von Richard von Cornwallis errichtet, befanden sich früher sieben Figuren von Kurfürsten, die jetzt durch neue ersetzt sind, während die Originale ins dortige Suermond-Museum wanderten. Ob sich unter diesen „gräßlichen Mißgeburten eines Steinmetzgesellen“ (Hasak) auch Porträts befanden, vermag ich nicht zu entscheiden. Herr Prof. Clemen hatte die Liebenswürdigkeit mir mitzuteilen, daß die Arbeiten unter dem Niveau der Mitte des Jahrhunderts stehen, so daß wir, selbst wenn sich dort wirklich ein Königsporträt befunden haben sollte, kaum beträchtliche Porträtausbeute hätten gewinnen können.

Weitaus das bedeutendste Porträtgrabmal in diesen Gegenden ist das des Grafen Gerhard von Geldern (1229) und seiner Gemahlin Margarethe († ca. 1230) in der Liebfrauenkirche zu Roermond, das wohl von der 1231 verstorbenen Mutter des Grafen, Gemahlin Richards von Nassau, gesetzt wurde. Es ähnelt dem Heinrichs des Löwen, ohne dessen Vollendung zu erreichen, und ist bemalt[1]). Unsere Abbildung 103 ist nach einer Photographie hergestellt, die ich der Güte des Herrn Provinzialkonservator Prof. Paul Clemen verdanke. Inwiefern die feinen Gesichter der Schlafenden den Lebenden gleichen, läßt sich nicht feststellen.



Abb. 103. Grabmal des Grafen Gerhard von Geldern und der Margarethe in der Liebfrauenkirche zu Roermond.

Das benachbarte Westfalen hat im Dom zu Münster seine bedeutendsten Werke geschaffen. Da wir hier verschiedene Porträts besitzen, so haben diese Plastiken für uns erhöhten Wert. Lebensgroße Porträtstatuen gehören, wie wir sahen, zu den allergrößten Seltenheiten oder — richtiger ausgedrückt — sie kommen fast überhaupt nicht vor. Bischof Dietrich von Isenburg († 1226) verdankt es auch nur dem Umstande, daß er ein Jahr nach der Grundsteinlegung des Domes starb, daß wir sein lebensgroßes Standbild, das aber, weil mehrere Jahrzehnte nach seinem Tode aufgestellt, wohl ohne Porträtwert ist, besitzen.

Die Gestalt ist völlig richtig modelliert, das Gesicht ist, wenn auch nicht gerade sehr charakteristisch, so doch lebensvoll. Vielleicht ist aber der Ritter, der wohl früher in der Rechten ein Kirchenmodell trug, und nach Hasaks Vermutung Stifter des Neubaues war, zu dem jener den Grundstein gelegt hatte, Porträt. Daß er als gewöhnlicher Sterblicher — er hat keinen Heiligenschein — nicht ohne triftigen Grund an dieser Stelle Aufnahme fand, liegt ja auf der Hand. Auch hier gelang

---

[1]) Nach Mitteilung des Herrn Prof. Clemen befindet sich ein Abguß des Grabmals im Rijksmuseum zu Amsterdam.

es, mit einfachen Mitteln große Wirkung zu erzielen. Die Gestalt ist tadellos, die Haltung lebendig, nur der Kopf ist zwar charakteristisch, aber durch seine gerade Haltung ziemlich leblos.



Abb. 104. Stifterfigur im Dom zu Münster (etwa $^2/_3$ der Originalgröße).



Abb. 105. Figur einer Stifterin im Dom zu Münster (etwa $^2/_3$ der Originalgröße).

Noch zwei Porträtfiguren bietet uns dieser herrliche Dom und zwar kleine Stiftergestalten, von denen der Mann vor dem heil. Laurentius kniet, die entzückend aufgefaßte Nonne aber in heißer Leidenschaft die Arme hilfeflehend der heil. Magdalena im Gebete entgegenstreckt. Beide gehören erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Daß das Gesicht des Mannes, besonders seine unschöne Nase, der eckige Kiefer und das spitze Kinn nicht nach einem Ideal geformt sind, lehrt der erste Blick.

Ob die ziemlich verwitterten steinernen Statuen eines Bischofs und eines

Königs unter den Baldachinen des Strebepfeilers an der Nordseite des genannten Domes auf Porträtwert Anspruch erheben können, bleibe dahingestellt[1]).

Im Giebel des südöstlichen Querschiffes im Dom zu Paderborn befinden sich die Skulpturen zweier Bischöfe. Ein dritter ebenda am Südportal.[2]) Als Porträts in



Abb. 106 und 107. Stifterfiguren eines Ritters am Chorgestühl der Kirche in Wassenberg.

Holzplastik sind die Figur des Ritters, in dem wir den Stifter, einen Grafen von Wassenberg zu erkennen haben, am Chorgestühl der Kirche in Wassenberg durch

---

[1]) Abb. in den Kunstdenkmalen von Westfalen, Kreis Minden. Taf. 26. Als bildnismäßiger Grabstein sei der Wettekinds, abgebildet ebenda, Kreis Herford, Taf. 4, Nr. 3, genannt. Vgl. auch P. Clemen „Die rheinische und westfälische Kunst". Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. Bd. S. 101 ff.

[2]) Abb. in den Kunstdenkmälern Westfalens, Kreis Paderborn. Taf. 35, Fig. 5 und 6 und Taf. 63, Nr. 4. Über den Dom vgl. Richard Reiche „Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn". Diss. Straßburg 1905. Und die Besprechung von W. Vöge in den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen", 1906, Nr. 1.

Schönheit, Lebenswahrheit der Auffassung und Ähnlichkeit bemerkenswert. Sie sind 1287 geschnitten worden (Abb. 106 und 107).

Aus Hannover sei der Grabstein des Probstes Bodo in der Kirche in Barsinghausen genannt[1]).

Wenden wir uns nun, die Mitte Deutschlands und Sachsen überspringend, dem Osten zu, dann werden wir durch die Blüte der Skulptur in Schlesien und Posen nicht wenig überrascht. Wertvoll ist, daß wir hier sogar zwei Porträts derselben Person finden. Peter Wlast hat sich und seine Gemahlin in Sandstein am Tympanon der Klosterkirche von Strelno abbilden lassen[2]), eine recht rohe und besonders in Bewegung und Proportionen total verunglückte Gruppe.

Dieselbe Gattin Maria treffen wir wieder, diesmal mit ihrem Sohne Swentoslaus, im Tympanon der Kirche St. Maria auf dem Sande in Breslau (Abb. 108).



Abb. 108. Porträt Marias und ihres Sohnes Swentoslaus im Tympanon der Kirche St. Maria auf dem Sande in Breslau.

Beide Arbeiten, von denen die letztere sehr gut ist und im stark vorspringenden Untergesicht Marias ebenso wie im schmalen, fröhlichen des Jünglings auch individualisierende Tendenz verrät, gehören dem Beginn des Jahrhunderts an. Leider ist die uns vorliegende Abbildung des Bogenfeldes von Strelno zu mangelhaft, um einen Vergleich beider Marienfiguren zu gestatten. In der Breslauer Kreuzkirche hat sich eines der schönsten, wenn auch keineswegs charakteristischen, Porträtdenkmäler des ganzen Jahrhunderts im Hochgrab des Herzogs Heinrich IV. († 1290) aus Kalkstein[3]) (Abb. 109) erhalten.

Auch in diesem Jahrhundert hat Mähren und Böhmen — auf genaue Abgrenzung der Provinzen legen wir kein Gewicht — das im folgenden wohl das Beste in der Kunst ganz Deutschlands hervorbringen sollte, tüchtige Werke zu ver-

[1]) Abb. in den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover, Landkreis H.-Linden. S. 62.

[2]) Abb. in den vortrefflichen, von Julius Kohte herausgegebenen Kunstdenkmälern der Provinz Posen, Kreis Bromberg, S. 51. Vgl. Text S. 52.

[3]) Vortreffliche Abb. in H. Lusch „Bildwerk schlesischer Kunstdenkmäler“. III. Bd. Taf. 222. Abb. 1. Vgl. Textband Sp. 328 f.

zeichnen, Grabmonumente mit Porträts waren dort jedoch im Gegensatz zu Schlesien nicht üblich. Das ist bei der nahen Verwandtschaft der Kunst beider Länder befremdlich. Überhaupt war nach Grueber das plastische Bedürfnis dort gering, so daß die Güte der Leistungen desto mehr überrascht.

Porträts des Königs Wenzel haben sich im Tympanon über dem Eingang der Schloßkapelle in Klingenberg erhalten. Das sehr schöne Stifterbild, etwa zwischen 1240 bis 1250 entstanden, stellt ihn mit Gemahlin dar, in sehr kräftigem, fast rundem Relief. Besonders die gut erhaltene Frauengestalt ist fein modelliert, Gesicht und Hände verraten gründliches Naturstudium[1]).



Abb. 109. Grabmal Herzog Heinrichs IV. in der Kreuzkirche zu Breslau.

Am Portal der Westseite des Cisterzienserklosters Tisnowic bei Brünn hat sich die Königinwitwe Constanzia († 1240) mit ihrem Sohn Wenzel I (oder Ottokar I. ?) abbilden lassen. Ferner dürften in den beiden Personen hinter den Klostergründern mit Kirchenmodell in den Händen wohl Familienmitglieder, wahrscheinlich der jüngere Sohn Premysl und die Äbtissin Agnes zu erkennen sein. Leider sind die mir vorliegenden Reproduktionen zu mangelhaft, um darauf eine durchgreifende Vergleichung zu begründen[2]).

Von Ottokar befindet sich ein Grabmal mit Porträt in Prag. Diesem ähnelt — nach Grueber (II. Teil, S. 127) — trotz der rohen Ausführung das an einem Tragstein eines Gebäudes in Goldenkron befindliche Porträt desselben Königs.

An den Ruinen von Jungfernteinitz ist ebenfalls das Porträt eines Königs erhalten. „Das feine, etwas schwammige Gesicht und die gerundeten Formen unterstützen die Vermutung, daß hier König Wenzel II. dargestellt sei“ (Grueber).

Endlich sei noch das an einem Privathause in Graupen bei Teplitz eingemauerte Porträt eines Bischofs angeführt und die drei lebensgroßen, sehr stark beschädigten Brustbilder aus Granit am Haupteingang der Marienkirche zu Pisek. Die schwach erhabene Arbeit stellt, stark verwittert, Herzöge und Könige dar.

Wenden wir uns noch kurz den übrigen Ländern Österreichs zu, deren Schöpfungen durchaus nicht mit den gleichzeitigen Deutschlands konkurrieren können, so sei zunächst der am Maßstabe der westlicheren plastischen Erzeugnisse gemessen recht rückständige Grabstein des Bischofs Otto von Gurk († 1214) im dortigen Dom genannt[3]).

---

[1]) Abb. bei Berh. Grueber „Die Kunst des Mittelalters in Böhmen“. II. Teil. S. 125.

[2]) Vgl. Wocel „Die Kirche des ehemaligen Cisterzienserklosters Porta Coeli“. In den Mitteilungen der k. k. Centralkommission 1859. Taf. IV. Abb. auch bei Grueber, II. Teil, S.120.

[3]) Abb. im Kunsthistorischen Atlas, herausgegeben im Auftrage der k. k. Zentralkommission von K. Lind, Wien 1892, X. Abt., Taf. VI, Fig. 1.

Interessant ist der Grabstein des 1145 verstorbenen Abtes Konrad von Mondsee in der dortigen Pfarrkirche dadurch, daß er, erst am Ende unserer Periode angefertigt, sich bemüht, den zeitgenössischen ursprünglichen, im Stile des 12. Jahrhunderts zu kopieren[1]).

Aus der Mitte des Jahrhunderts sei der stark beschädigte Porträtgrabstein Friedrichs des Streitbaren († 1246) in Heiligenkreuz genannt[2]), aus dem Ende der des Leutold von Kreuzpach († 1299) mit Gemahlin in der ehemaligen Augustinerkirche in Baden bei Wien, der durch die Tracht der Verstorbenen Interesse verdient, und die Tumba des 1298 verstorbenen Patriarchen Reimondo della Torre im Dom zu Aquileja[2]).

So spärlich diese Ausbeute ist, so genügt sie für unsere Zwecke vollkommen, ja sie ist ganz bedeutend reicher ausgefallen als ursprünglich beabsichtigt war. Vollständigkeit, dieses Ideal pedantischer Bureaukraten, habe ich nirgends erstrebt. Wenn ich trotzdem notierte, was mir zur Hand kam, geschah es, um von meinen doch ziemlich ausgedehnten Studien Zeugnis abzulegen, dann aber auch nicht minder um Vergleichsmöglichkeiten mit etwa neu aufgefundenen Porträts derselben Personen zu schaffen und um späteren Bearbeitern dieses Gebietes die mühevolle und geisttötende Sammelarbeit etwas zu erleichtern.

Denn diese war und ist nötig. Nicht um eine Fülle von Monumenten auszugraben, die ja doch stumm für den bleiben, der nicht zu sehen gelernt hat, sondern um Vergleichsmaterial in Gestalt womöglich mehrerer Porträts derselben Person herbeizuschaffen, sowie zur Feststellung eines etwa vorhandenen Idealtypus. Wichtiger als alle Anhäufung von Stoff aber ist dessen Durchdringung, und zu ihr ist das Gebotene völlig ausreichend, ja, dazu genügt der Vergleich mehrerer Porträts einer Person und ein informatorischer Blick auf einige andere Schöpfungen der Zeit.

Wir möchten unser Urteil über die Porträtkunst des 13. Jahrhunderts dahin zusammenfassen, daß sie auf Grabsteinen im allgemeinen weniger leistete, als in Statuen, die als Menschendarstellungen zum Teil zu den großartigsten Schöpfungen aller Zeiten gerechnet zu werden verdienen. Besonders die Meisterporträts durchbrechen den idealistischen Zug, den trotz aller Gewissenhaftigkeit in der Naturnachahmung die besten Erzeugnisse des Jahrhunderts, besonders in der ersten Hälfte aufweisen. Man schloß sich im allgemeinen der Natur nur insoweit an, als man sie schön fand, denn das Schöne wollte man darstellen; nur schöne und charakteristische Typen nahm man aus seiner Umgebung, um sie dann allerdings gewissenhaft zu kopieren. Gegen Schluß der Periode aber strebt man immer mehr nach Bewältigung des Einzelobjektes und damit nach Porträtmäßigkeit. Wenn der Nachweis bei fehlendem Vergleichsmaterial auch nicht exakt zu führen ist, so scheint es doch festzustehen, daß hier ein Höhepunkt erklommen ist. Allerdings nicht ein Höhepunkt in der peinlichen Bewältigung der Oberfläche und Vertiefung in Runzeln und Falten, wohl aber in kräftiger Herausarbeitung der Individualität durch Vereinfachung und Steigerung.

[1]) Abb. ebenda Taf. V, Fig. 6 und Taf. VI, Fig. 5.
[2]) Abb. ebenda Taf. V, Fig. 6 und Taf. VI, Fig. 5.

Das Porträt in der Kleinplastik des 12. und 13. Jahrhunderts.

Während die Kleinplastik vom 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts unbestritten die Führung inne hatte, war sie im Laufe des 12. Jahrhunderts von der großen Skulptur abgelöst worden. Aber auch jetzt sind ihre Werke sowohl vom ästhetischen, wie auch vom Porträtstandpunkt betrachtet, rühmliche Zeugnisse für das rege künstlerische Leben der romanischen Periode in Deutschland. Ihr Porträtwert, wie auch ihr Kunstwert ist sogar zumeist dem der Grabmäler weit überlegen, denn hier schuf nicht ein Steinmetz neben Zierformen schlecht und recht auch mal eine Menschendarstellung, sondern in den Ateliers, besonders des Niederrheins, sorgten fortgesetzte Aufträge dafür, daß die Goldschmiede in ständiger Übung blieben. Dazu kommt, daß es nicht nötig war, aus der Erinnerung zu porträtieren — wie bei Grabmälern, die doch nur selten zu Lebzeiten angefertigt wurden, die Regel — sondern gleich dem Miniaturmaler hatte auch der Goldschmied Gelegenheit, sein Modell eingehend zu studieren. Sei es, daß er sich selbst oder seinen Abt nachbildete, sei es daß er bedeutende Zeitgenossen in das edle Metall bannte. Endlich hat zwar die kleinere Fläche den Nachteil, die Wiedergabe vieler Details zu verbieten; sie gewährt aber dafür den Vorteil, von selbst auf bescheidenere Ansprüche des Beschauers rechnen zu dürfen, bzw. ihn nicht zu zwingen, phantasienmäßig Züge zu ergänzen.

Die Produktion an Goldschmiedewerken muß bei dem Kunstbedürfnis der weltlichen und geistlichen Großen und bei dem Reichtum der Kirche außerordentlich gewesen sein. Denn wenn wir uns vergegenwärtigen, daß gerade die Kostbarkeit des Materiales die größten Gefahren der Plünderung in den zahlreichen Kriegen oder der Einschmelzung in Zeiten der Geldnot in sich barg, andererseits aber die große Zahl der erhaltenen Werke berücksichtigen, so kann darüber kein Zweifel bestehen.

Es hat den Anschein, als sei gleich der Malerei auch die Goldschmiedekunst in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts von der Höhe, wie sie die stark erhabenen Porträts auf dem Giselakreuz oder die Baseler Altartafel repräsentieren, herabgesunken. Aus dem Ende des 11. und Beginn des folgenden Jahrhunderts besitzen wir keine Porträts — nur das des Paderborner Bischofs Heinrich von Werl (1085—1127), eine etwa 1100 von Rogkerus von Helmwardeshausen auf dem Deckel

des Tragaltares im Paderborner Domschatz verfertigte Nielloporträt ist mir bekannt[1]) —, wohl aber vortreffliche Menschendarstellungen und zwar einige der hervorragendsten auf dem Getrudisaltar des Welfenschatzes. Die Köpfe dieses vor 1119 angefertigten Meisterwerkes, wohl des größten jener Zeit, sind sehr hoch in Goldblech herausgetrieben und zeigen ganz verschiedenen Gesichtsausdruck[2]). Entstanden ist es wohl in Niedersachsen. Hier und am unteren Rhein mit seinen reichen Städten konzentrierte sich überhaupt diese edle Kunst, wie wir ja auch diesen Gegenden die schönsten Siegelstempel, deren Verfertiger ebenfalls Goldschmiede waren, zu danken haben. Ein weiteres Beispiel früher Menschendarstellung ist der Adinghofer Tragaltar in Paderborn, den der berühmte Rogkerus aus Helmwardeshausen 1118 mit stürmisch bewegten Paaren schmückte[3]).

Bereits der Mitte des Jahrhunderts gehört der kupferne Eilbertus-Tragaltar aus Köln im Welfenschatz an, bemerkenswert durch die vortrefflichen, sorgfältig individualisierten Menschendarstellungen in Email[4]), die zu den schönsten gehören, die Deutschland schuf. Porträts enthält auch er nicht, wie mir überhaupt von etwa 1050 bis 1150 nur kein einziges in Email oder Treibarbeit in Deutschland bekannt ist. Gewiss kann das Zufall sein; wahrscheinlich ist jedoch ein Zusammenfallen des Tiefstandes dieser Kunst mit dem der Malerei, die damals nach dem Abblühen in Regensburg nur in Salzburg eine bedeutende Pflegestätte hatte.

Schon früher hatten wir erwähnt, daß diese Emailmalerei für unsere Zwecke überhaupt nur ganz sekundär ist. Anders war das in Frankreich. Schon Etienne de Murets († 1124) Züge sind uns im Hotel Cluny (No. 934) in herrlicher Limousiner Arbeit erhalten[5]). Bischof Ulger (Eulger) von Angers († 1149) hat sogar auf seinem Grabmal sein Porträt in Emailmalerei anbringen lassen,[6]) und sein Zeitgenosse Gottfried der Schöne Plantagenet († 1151, vielleicht ist es auch sein Sohn Heinrich, Gemahl der Leonore von Aquitanien) ist als blondhaariger, blauäugiger Germanenkopf auf einer kupfernen Emailtafel, einst in der Kathedrale von Mans, jetzt im dortigen Museum, auf unsere Tage gekommen[7]). Das sind überhaupt die ältesten strahlend blauen Augen, die mir auf einem mittelalterlichen Porträt bekannt sind.

Welch kühne Wagnisse den französischen Emailmalern die meisterhafte Handhabung ihrer Kunst erlaubte, beweist der Umstand, daß ganze lebensgroße Grabplatten in ihr hergestellt wurden. So die wundervolle des Bischofs Philipp de Dreuze (1175—1217), die einst in der Kathedrale zu Beauvais stand und durch

[1]) Abb. bei Falke und Frauberger „Deutsche Schmelzarbeiten", Taf. 11. Vgl. auch St. Beissel in der Zeitschrift für christliche Kunst, XV. Bd., Sp. 331 ff.

[2]) Abb. bei Neumann „Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg". S. 132 f.

[3]) Abb. Falke und Frauberger. Taf. 12, 13 und 14.

[4]) Abb. bei Neumann, S. 153 ff. Vortrefflich in dem prachtvollen, wegen aller Einzelfragen einschlägigen Werk von Falke und Frauberger „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 17 18 und 19.

[5]) Abb. bei Louandre „Les arts somptuaires". I. Bd. Taf. 70, farbig.

[6]) Farbige Abb. bei Viollet-le-Duc „Dictionaire du mobilier". 2. Bd. Taf. XLVI.

[7]) Farbige Abb. ebenda, Taf. XLI. Vgl. Text S. 216 ff.

ihren erstaunlich individuellen und realistischen Ausdruck in Erstaunen setzt[1]). Ja sogar lebensgroße Statuen wurden mit Email überzogen, doch hat sich nach Viollet-le-Duc kein einziges derartiges Werk bis auf die Gegenwart erhalten.

Deutschland hat dem nichts an die Seite zu setzen. Wiewohl am Rhein sehr gute Emailmalereien entstanden, wie etwa das noch dem 11. Jahrhundert[2]) angehörige Bild des heil. Severin in St. Severin in Köln mit seiner harmonischen Farbengebung. Auch ein mit zahlreichen Bildnissen geschmücktes Reliquiengefäß in Xanten sei genannt[3]). Das schönste Werk auf unserm Boden, die herrliche Altartafel in Klosterneuburg, auf der alle Techniken vertreten sind, ist in Verdun, das zwar politisch, nicht aber kulturell zum deutschen Reich gehörte, vom Meister Nicolaus 1181 vollendet worden. Porträts sind weder hier, noch sonst auf einem mir bekannten älteren Werke zu finden.

Auch in dieser Kunst hat der Niederrhein das bedeutendste hervorgebracht, und hier ist Belgien und besonders Köln heute noch reich an den herrlichsten Schreinen, auf die an dieser Stelle nur soweit eingegangen werden kann als unser Zweck es erfordert.

Während die Donatorenfigur des Welandus[4]) von etwa 1150 auf dem Scheibenreliquiar Heinrichs II. aus Hildesheim, jetzt im Louvre, sehr interessant durch den richtigen Typus des vor mehr als einem Jahrhundert verstorbenen heiligen Königs, als Arbeit in Grubenschmelz zu den ältesten Porträts der wieder erwachenden Kunsttätigkeit gehört, sind auf dem ebenda befindlichen Armreliquiar Karl des Großen bereits vier Porträts erhalten. Das schöne Stück ist aus der Werkstatt des großen Goldschmiedes Godefroid



Abb. 110. Kaiser Friedrich Barbarossa und Beatrix am Armreliquiar Karls des Großen im Louvre.

[1]) Farbige Taf. XLVII ebenda.

[2]) Abb. bei Falke und Frauberger, Taf. 2. Vgl. auch Clemen „Rheinische und westfälische Plastik“. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. 14. Bd. S. 114.

[3]) Abb. in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, Xanten, Nr. 47.

[4]) Abb. bei Falke und Frauberger, Taf. 104.

hervorgegangen. Da er am Hofe Konrads III. in Maestricht bald nach 1166 und wohl vor 1173 lebte, so kann seine Porträtabsicht wenn auch natürlich nur aus der Erinnerung nicht bezweifelt werden. Tatsächlich stimmt auch das Brustbild Konrads III. mit seinen Siegeln überein. Das Barbarossas, das wir mit dem seiner Gemahlin Beatrix wiedergeben, ist leider beschädigt. Immerhin sind die uns so wohlbekannten Züge des Kaisers noch annähernd herauszulesen (Abb. 110). Als viertes Porträt ist das des Herzogs Friedrichs von Schwaben dort angebracht. Die Figuren auf dem Servatiusschrein in Maastrich von demselben Meister sind weniger geglückt, aber erhabener getrieben[1]).

Während hier die Reliefs immerhin noch flach gehalten sind, wurden auf dem Schrein des heil. Heribert in der Pfarrkirche in Deutz[2]) von etwa 1155 die gut modellierten Gesichter stärker herausgearbeitet, besonders verdienen auch die schönen Emails Anerkennung. Ein wundervolles Kölner Werk, etwa 1165 unter den Händen des berühmten Fridericus entstanden, ist das Kuppelreliquiar im Welfenschatz in Wien, mit sehr hoch getriebenen, vortrefflich durchgebildeten Menschendarstellungen[3]). Nahe verwandt ist das Kuppelreliquiar aus derselben Werkstatt im South Kensington Museum zu London, etwa 1170 angefertigt[4]). Der Schrein des heil. Maurinus von etwa 1180 in Köln hat am Fußsockel die Porträts der Donatoren Abt Fridericus und Herlivus prior eingraviert[5]). Etwa drei Jahre jünger sind die individuellen und mit großer Feinheit gearbeiteten Köpfe am Annoschrein in Köln[6]). Endlich wollen wir noch den Schrein des Crispinianus im Dom zu Osnabrück, mit seinen schön getriebenen Figuren nennen[7]). Wenn sich auch auf keinem dieser herrlichen Werke Porträts befinden, so zeigen sie doch, was man damals bereits an Menschendarstellungen leisten konnte. Hierin sind sie der gleichzeitigen Großplastik unbedingt überlegen.

Ein Wunderwerk aus dem Ende des Jahrhunderts ist der Dreikönigschrein[8]) im Domschatz zu Köln, der ebenfalls von Fridericus, auf den fast alle hervorragenden Goldschmiedearbeiten dieser Zeit zurückzuführen sind, begonnen wurde. Unter den zahllosen Figuren dieses riesigen Gebäudes befindet sich auf der Stirnseite auch ein Donatorenporträt Ottos IV., ihn mit einem Kästchen in den Händen zeigend. Da ich das Original nicht in der Erinnerung habe und die Abbildungen

[1]) Abb. bei Falke und Frauberger, Taf. 72. Unsere Abbildung 110 ist diesem Werke entnommen. Das Armreliquiar ist auf Tafel 115 abgebildet, Text S. 81. Vgl. auch Fr. Bock „Die mittelalterliche Kunst und Reliquenschätze zu Maestricht, 1872.

[2]) Abb. bei Falke und Frauberger, Taf. 82—84 und bei Franz Bock „Das heilige Köln", Leipzig 1858, Taf. XXIV. Hier auch genaue Beschreibung dieses und der anderen Kölner Werke.

[3]) Abb. bei Falke, Taf. 36—39.

[4]) Abb. ebenda, Taf. 40.

[5]) Abb. bei Falke Taf. 44 ff. besonders Taf. 48 und Bock, Taf. XXXVIII.

[6]) Abb. bei Falke, Taf. 52.

[7]) Abb. in den Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Hannover, IV. Teil, Osnabrück. Taf. XII. Vgl. S. 75 ff.

[8]) Abb. bei Falke, Taf. 63. Vgl. Text S. 54 ff. Auch Bock, der ihn Taf. XI abbildet. Vgl. auch Falke, Aufsatz in der Zeitschrift für christliche Kunst. XVIII. Bd. Sp. 161 ff.

nicht scharf genug sind, möchte ich mit einem Urteil über den erreichten Ähnlichkeitsgrad zurückhalten.

Unter den zahlreichen vollrunden Gestalten des Suitbertusschreines[1]) in Kaiserswert bei Düsseldorf, die mit den reifsten Schöpfungen des 13. Jahrhunderts konkurrieren können, findet sich leider kein Porträt.

Dafür erweckt der Schrein Karls des Großen in Aachen unser höchstes Interesse[2]). An den Längsseiten sind hier je acht deutsche Könige in Silber getrieben. Merkwürdigerweise hat Barbarossa, der ja erst wenige Jahre gestorben war, hier keinen Vollbart, ist also nur bildnismäßig dargestellt, wie selbstredend alle früheren Könige. Heinrichs VI. Kopf ist gut durchgebildet. Er scheint einen Schnurrbart zu tragen. Otto IV. hat kurzen Vollbart und starke Hakennase, während Friedrich II., der das Meisterwerk 1215 eigenhändig vollendete, also dem Künstler bekannt war, uns festzustellen erlaubt, welche Ähnlichkeit ein großer Meister in der Treibarbeit zu erzielen vermochte.



Abb. 111. König Friedrich II. auf dem Schrein Karls des Großen in Aachen. (Originalgröße.)

„Klein, zierlich und schmächtig, mit schmalem Gesicht, mächtiger breiter Stirn, mit langer, gerader, schmaler Nase und kräftigem, ausdrucksvollem Kinn, stellt uns das Hochrelief am Karlschrein im Münster zu Aachen, jenes Wunderwerk der Goldschmiedekunst den jugendlichen Friedrich II. dar. Der Künstler, ein Aachener Goldschmied, dem Friedrich selbst gesessen haben wird, hat seine Aufgabe in ganz hervorragender Weise gelöst, wie ein Vergleich mit den übrigen Porträts aus Friedrichs Jugendzeit, den beiden Königssiegeln, von denen das jüngere (Abb. 49, S. 98) möglicherweise in Aachen und von demselben Goldschmied gestochen ist, und dem großen Oppenheimer Stadtsiegel (Abb. 52 und 53, S. 101), aber auch mit der Kapuaner Statue und der Raumerschen Gemme beweist, ist es ihm gelungen, den großen Staufer so lebendig, als ähnlich darzustellen“[3]).

Diese Worte Dieterichs entheben uns jeder weiteren Ausführung. Ergänzen wollen wir nur, daß die Kapuanerstatue als italienisches Werk hier uns nicht zu beschäftigen hat, ferner, daß die Raumersche Gemme als späte Arbeit gleichfalls nicht in den Kreis unserer Betrachtungen gehört. Beide sind im genannten Aufsatz, dem auch unsere Abbildung 111 entnommen ist, reproduziert.

Um etwa 1200 sind die sorgfältig in Goldblech getriebenen Bildnisse und vielleicht auch Porträts von 14 normännischen Königen, wohl den Nachkommen

[1]) Vgl. bei Falke, S. 59 ff. Abb. Taf. 66.

[2]) Abb. bei Falke, Taf. 94–97, Text S. 95 ff. und bei Bock.

[3]) Julius Reinhard Dieterich im ausgezeichneten, bereits früher zitierten Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIV. Bd. 1903. S. 246 ff. Vgl. auch Stephan Beissel „Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes“.

Tancreds von Hauteville, auf dem Schwerte des heil. Mauritius in der Schatzkammer in Wien wohl in Sizilien entstanden[1]).



Abb. 112. Äbtissin Beatrix von Holte am Armreliquiar im Münsterschatz zu Essen.

Endlich wollen wir noch unter den vollendetsten Schreinen den der heil. Elisabeth zu Marburg[2]) und den des Eleutheros in der Kathedrale zu Tournai[3]) nennen, leider beide ohne Porträts. Das ist desto mehr zu bedauern, als die Menschendarstellung auf diesen der Mitte des 13. Jahrhunderts angehörigen Wunderwerken wohl den Höhepunkt erreicht haben dürfte und den Schöpfungen der Großplastik durchaus ebenbürtig ist.

Aus dem Beginn des Jahrhunderts ist noch das goldene Porträt des Konrad von Lindau von 1205 auf dem Reliquiarium der Kirche vom heiligen Kreuz in Augsburg nicht ohne Individualisierung[4]). Etwa 20 Jahre jünger ist die stark aus Silber getriebene — die vorgenannte war gegossen — kniende Gestalt des Donators Godefredus am Fuße des Vortragskreuze in S. Trudpert[5]) und eine Frau (Anna von Tonsel?) auf der Rückseite, gute Arbeiten.

Abt Heinrich von Engelberg (1197—1223) hat sich auf dem großen silbernen Vortragskreuz daselbst abbilden lassen[6]). Jünger ist das von einem Laien zwischen 1258 und 1260 ausgeführte Ciborium in der fürstlich Öttingschen Sammlung zu Wallerstein[7]). Über die Ähnlichkeit läßt sich in allen diesen Fällen nichts aussagen.

In Bronzeguß ist mir ein Porträt der Kleinplastik nicht bekannt, es sei denn, daß die Bischöfe, Papst usw., auf der ehernen Fünte von St. Marien in Rostock aus dem 13. Jahrhundert vereinzelt dazu gezählt werden dürfen[8]). Auf dem berühmten Taufkessel im Dom zu Hildesheim ist die Gestalt des Stifters Wil-

---

[1]) Abb. bei Bock „Reichskleinodien", Taf. XXIII. Text S. 131 ff.

[2]) Vgl. Hasak „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst". S. 142.

[3]) Abb. bei Dehaisnes „Histoire de l'art dans la Flandre". Lille 1886. I. Taf. III.

[4]) Abb. in der Zeitschrift für christliche Kunst. Sp. 193 ff. mit Abb.

[5]) Abb. bei Franz Xaver Kraus „Die christlichen Inschriften der Rheinlande". II. Teil bei S. 46, vgl. S. 57.

[6]) Mangelhafte Abb. bei Liebenau „Versuch einer urkundlichen Darstellung des reichsfreien Stiftes Engelberg", Luzern 1846. Vgl. auch Rahn „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz". S. 286.

[7]) Mangelhafte Abb. bei Baumann „Geschichte des Allgäus". I. Bd. S. 371, vgl. Text S. 579. Daß Laien auch zumeist die Erbauer von Kirchen waren, hat Hasak in „Der romanische und gotische Kirchenbau". 2. Bd. des Handbuchs der Architektur nachgewiesen.

[8]) Abb. in der Zeitschrift für christliche Kunst. VII. Bd. Taf. V. Text Sp. 133.

bernus nur eingeritzt[1]). Dasselbe gilt von den Metallschüsseln, die wie die anderen gravierten Arbeiten, reine Flächenkunst sind[2]).

Abt Arnold von Burne (1216—1225) und der Dekan Hermanricus sind im Zellenschmelz auf dem Armreliquiar von St. Gereon in Köln abgebildet[3]).

Endlich wollen wir ganz vom Ende unserer Periode noch das schöne Nielloporträt der Äbtissin Beatrix von Holte (1292—1317) namhaft machen (Abb. 112). Es befindet sich am Armreliquiar im Münsterschatz zu Essen[4]) und zeigt die Dame in edler und würdevoller Haltung mit schönem vollen und weichen Fluß der Gewandung.

In Elfenbein ist mir außer dem eines knieenden Geistlichen mit nicht unindividuellen, nur ziemlich abgeschliffenem Kopf auf dem Deckel des Cimelienkodex 180 der Hof- und Staatsbibliothek in München aus dem Ausgang des 12. Jahrhunderts kein einziges Porträt bekannt. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß nicht welche existieren. Jedenfalls hat diese Technik damals die führende Rolle der früheren Jahrhunderte längst ausgespielt. Ganz vom Ende der Periode besitzt das Germanische Museum in Nürnberg eine Schnitzerei, die den Kampf von Göllheim mit Porträt König Adolfs von Nassau darstellen soll. Die Arbeit ist gut, der Porträtwert wohl nur unbedeutend[5]).

Auch dieser Blick auf die porträtistische Kleinplastik hat am Beispiel Friedrichs II. den Beweis erbracht, daß sie recht gut ihr Modell zu treffen wußte. Jedenfalls ist es ganz irrig hier von Typus zu reden, da zwar stilistisch bedingte Züge noch fortbestehen, auch nicht sämtliche Merkmale wiedergegeben werden, immerhin aber die stattliche Anzahl der individuell beobachteten Identifizierung gestattet. Einzelne Werke können zweifellos mit denen der Großplastik konkurieren, machen auch mit Rücksicht auf die geringeren Porträtansprüche, die jeder Beschauer unbewußt wegen des kleinen Maßstabes erhält, vielleicht sogar einen individuelleren Eindruck als jene. Doch die Führung gebührt in dieser Zeit den Siegeln und der Großplastik, deshalb mögen diese Andeutungen genügen.

---

[1]) Abb. bei H. Lüer „Die Technik der Bronzeplastik“, S. 27 und bei C. Mohrmann und Eichwede „Germanische Frühkunst“, Taf. 6.

[2]) Vgl. den Aufsatz in der Zeitschrift für christliche Kunst. XVIII. Bd. 1905. Sp. 227 ff. und 293 ff. mit Abb.

[3]) Abb. bei Falke und Frauberger, Taf. 67.

[4]) Unsere Abb. 112 ist dem Werk von Georg Humann „Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen“, Taf. 46, entnommen.

[5]) Abb. bei E. Marabini „Kunst und kulturgeschichtliche Denkmäler des deutschen Königs Adolf von Nassau“. Taf. bei S. 83, Text S. 82.



Das Porträt des Frühen Mittelalters.

Resultate und Rückblick.

Ein weiter Weg liegt hinter uns. Durch Einöden führte er und durch lachende Gefilde, durch stagnierenden Morast und durch reißende Ströme. Ein weiterer liegt vor uns. Aber wie der Wanderer nach mühsamer Bergfahrt auf dem ersten Gipfel inne hält, um rückschauend seine Blicke ins Tal zu lenken, zugleich Kräfte sammelnd für den weiteren Marsch, zur Bezwingung höherer Gipfel, so tun auch wir.

Da sind dann die Mühen bald vergessen, und mit der Freude über das Erreichte stellt sich das Verlangen ein, auch geistig die wichtigsten Etappen des Weges nochmals kurz vorbeiziehen zu lassen. Das Gedächtnis hat sich auf das Wesentliche beschränkend alles Unbedeutende der verdienten Vergessenheit verfallen lassen. Kräftiger aber betont es die Konturen des Wertvollen und Bleibenden. Auch auf das Leben paßt dieses Gleichnis, nicht minder auf die Wissenschaft. Das sollte wenigstens so sein.

Leider glaubt die moderne Forschung in der Regel genug getan zu haben durch Anhäufung von Stoff, durch gleichmäßige Beleuchtung des Maulwurfshügels wie des Berges. Sie begnügt sich zumeist mit Feststellung einer Tatsache oder einer kleinen Tatsachenreihe, ohne nach dem großen Ganzen zu streben. Was die Jahrhunderte gewogen und zu leicht befunden, das wird als große Entdeckung ans Tageslicht gezerrt. Was geschätzt wird ist die Arbeit, die Technik, die Literatur, die wie eine ewige Krankheit immer schwerer lastend ächzend mitgeschleppt wird. Was Geringschätzung begegnet, das sind neue Gedanken. Die Demokratisierung des ganzen Lebens kommt auch hier zum Ausdruck, der Zunftbetrieb von einst, der die Verwendung besserer Werkzeuge verbot, hinterließ hier deutliche Spuren. Wenn die Allzuvielen, die sich auch in die Wissenschaft eindrängen, nicht Maulwurfsarbeit als Ideal hinstellten, würden sie sich ja selbst negieren. Nur sollen die kleinen Intelligenzen, die ja an ihrem Platze sicher ersprießliches leisten können, nicht anderen ihre Gesetzchen diktieren. Nicht jene hindern, die in der Synthese das Ideal, in der Arbeit, im Sammeln von Stoff und seiner kritischen Durchdringung, im Spezialistentum nur Mittel erblicken, deren Wert bestimmt wird allein durch die Förderung, die sie der Erkenntnis zuteil werden lassen.

Erkenntnis! Das ist das Ziel. Nicht Aufhäufung von Wissensstoff. Nicht, um mit Lessing zu reden, den Scherben der Vergangenheit gilt es nachzuspüren, soudern ihrem Geist. Das aber ist erreichbar nur durch Herausarbeitung des Wesentlichen, durch Gewinnung von Distanz. Mag es auch schmerzlich sein für den Lokalforscher, dem Blicke aus Bergeshöhe nur als Maulwurfshügel zu erscheinen; er

ist es. Mag es uns Nachgeborenen auch Überwindung kosten einzugestehen, daß viele Forscher in der ersten Hälfte des letzten Jahrhundert in viel innigerem Verhältnis zur Kunst standen als wir heutigen, daß sie uns an Universalität weit übertreffend, das Wesentliche längst erkannt hatten, mögen sie in Nebenfragen auch hundertmal widerlegt sein. Auch das ist so. Heute wagt kaum mehr jemand — außer etwa ein Dilettant — eine zusammenfassende Darstellung aus lauter Angst vor dem Spezialisten, sei es, daß er mit seinen unwichtigen Resultaten kollidiert, sei es auch nur, daß er das Verbrechen beging, ihn nicht zu zitieren. So kann es aber nicht weiter gehen. Darum wollen wir auf kleinem Gebiete zwar, aber auf nicht unwichtigem, einen Anfang machen und unsere Blicke zurücklenken über das weite Tal, ohne auf Maulwurfshügel und Grenzsteine zu achten.

Wir fanden, daß bereits in den allerältesten Zeiten einige Porträtmerkmale berücksichtigt wurden. Daß man jemals daran zweifeln konnte oder gar dagegen ankämpfen mochte, ist ein weiterer Beweis für die jetzt übliche maßlose Überschätzung des angelernten Wissens und Unterschätzung des Menschenverstandes und der angeborenen, natürlichen Beobachtungsfähigkeit. Schon die Beschäftigung mit den kleinsten Kindern hätte darüber aufklären müssen, daß sie scharfe Beobachter sind; ihre Schneemänner und Zeichnungen bestätigen dasselbe. Und da konnte man im Ernst auch nur die Frage aufwerfen, ob Hirten- und Jägervölker Fähigkeiten ermangelten, die diese besitzen? Dem Stubengelehrten mag der Blick für die Realien verloren gehen; das Kind, der primitive Mensch hat ihn.

Es fragt sich nur, wollte man porträtieren und dann: wie weit war die Technik entwickelt, um mehr als diese einfachsten Merkmale festzuhalten.

Was den ersteren Punkt betrifft, so haben wir bereits im I. Bande festgestellt, daß häufig da, wo wir Porträtabsicht voraussetzen, sie garnicht bestand; daß man sich mit Bildnissen begnügte. Im einzelnen zu ermitteln, wo das Bild eines bestimmten Menschen festgehalten werden sollte, wo nicht, dazu hat unsere Methode der Vergleichung gedient, und mit ihrer Hilfe gelang es häufig, zu einwandfreien Resultaten zu gelangen.

Darnach konnten wir feststellen, daß schon die allerprimitivsten nur durch eine Gedankenoperation überhaupt als Menschen erkennbaren Darstellungen mindestens das eine Merkmal der Bärtigkeit oder Unbärtigkeit, wahrscheinlich aber beträchtlich mehr aufwiesen, daß also schon das kindlichste Lallen dazu genügte, in gewissen Fällen eine Person von anderen kenntlich zu machen. Allerdings wird hier nicht die wirkliche genaue Form des individuellen Zuges nachgebildet, sondern gleichsam symbolisch Ersatz geleistet. Man weiß, daß eine Person bärtig ist und gibt ihr deshalb einen Bart, ohne sich um dessen Form und Länge sonderlich zu kümmern.[1])

[1]) Würden wir auf systematische Feinheit Gewicht legen, dann ließe sich die frühmittelalterliche Porträtkunst in zwei Perioden zerlegen: 1. die verstandesmäßig andeutende, bei der die Tatsache der Bärtigkeit, gebogene Nase usw. Berücksichtigung fand und 2. die formnachbildende, bei der zwar nicht viele Merkmale — das ganze Porträt dieser Stufe ist ja lückenhaft und unvollständig — nachgebildet werden, diese aber mit tunlichster Gewissenhaftigkeit. Hier genügt also nicht die Tatsache der gebogenen Nase, sondern der Ort und die Art der Krümmung ist auf allen Porträts übereinstimmend verzeichnet. In der Praxis gehen beide Stufen häufig ineinander über.

Auf dieser Stufe stehen die Zeichnungen kleiner Kinder, die der Indianer und anderer Naturvölker, aber auch die ersten Versuche der Germanen, malerische so gut wie plastische. Allerdings lassen auch die primitivsten Zeichnungen noch Spuren römischer oder byzantinischer Vorbilder erkennen, das ändert aber nichts am Wesen dieser Entwicklungsstufe.

Einen beträchtlich höheren Standpunkt nehmen die karolingischen, sowie die heinrizischen Malereien und Porträts der Kleinplastik ein. Die besten von ihnen verraten bereits einen Wirklichkeitssinn, der völlig genügt zur Identifizierung bestimmter Personen. Allerdings ist die Zahl der zur Verwechslung in Frage kommenden nur gering. Immerhin können die bis zu 18 beobachteten Merkmalen wiedergebenden besten Porträtminiaturen auch höheren Anforderungen genügen. Daß daneben noch Jahrhundertelang an entlegenen Orten und von Stümpern verstandesmäßig geschafft wurde, sei nicht verschwiegen.

Während die Malerei durch die Farben, die doch wenigstens einigermaßen der Wirklichkeit entsprachen, den Plastiken überlegen war, tritt sie wesentlich ins Hintertreffen dadurch, daß eine Reihe von Zügen dort nur nach einer bestimmten stilistischen Formel wiedergegeben werden. Z. B. ist die Mundbehandlung in jeder Malschule verschieden und wohl stets unindividuell, während sie in der Plastik Glaubwürdigkeit schon deshalb beanspruchen kann, weil sich nirgends ein Schema nachweisen läßt. Mit anderen Worten: In der individuellen Wiedergabe der Formen übertrifft die Plastik die Malerei.

Das hängt aufs innigste mit dem Verhältnis beider Künste zu den Vorlagen zusammen.

Die Malerei war in der „traditionellen" Richtung, aus der bis zur 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts allein gute Porträts hervorgingen, von antiken und orientalischen Formen in hohem Maße abhängig. Dadurch wurden die Menschengestalten sicher bedeutend besser, als das ohne Vorbilder der Fall gewesen wäre, aber der Ähnlichkeit wurde dadurch keineswegs Vorschub geleistet. Denn wie wir häufig feststellten, ist die Ähnlichkeit ein außerästhetischer Wert und würde mit der Schönheit der Menschendarstellung nur dann wachsen, wenn tatsächlich die Körperformen des Modells festgehalten würden. Das ist aber auf dieser Stufe wohl nur selten der Fall gewesen, vielmehr wurde zumeist einer idealen Figur ein Porträtkopf aufgesetzt, genau wie noch der Bildhauer von heute bei öffentlichen Monumenten kleinen Knirpsen aus ästhetischen Gründen eine wohlproportionierte Gestalt verleiht. Diese Abhängigkeit von Resten einer höheren Kultur war in der Plastik entschieden geringer als in der Malerei, wenn sie auch nicht ganz fehlte. Das hatte den Vorteil, daß der Künstler sich nicht aufs Kopieren beschränken konnte, vielmehr gezwungen war, sein Modell so gut es eben ging nachzubilden. Was das Produkt als Menschendarstellung an Schönheit und Korrektheit dadurch einbüßte, gewann es häufig an Ähnlichkeit mit dem Einzelindividuum.

Malerei und Plastik aber ist in dem ganzen behandelten Zeitraume — von wenigen Ausnahmen im 13. Jahrhundert abgesehen — gemeinsam und für beide charakteristisch, indem es ihre Schöpfungen vom Porträt der folgenden Perioden unterscheidet: die Lückenhaftigkeit bzw. Unvollständigkeit. Wir könnten

daher beiden Bänden die Überschrift geben: Das Porträt des frühen Mittelalters oder die *Stufe der lückenhaften Porträtfähigkeit*.

Das ist außerordentlich wichtig und bildet den Angelpunkt unserer Untersuchung.

Wie wir beim literarischen Porträt stets nur mehr oder weniger Züge einer Person andeutungsweise kennen lernen, wobei es uns nicht nur überlassen bleibt, alle anderen aus der Phantasie zu ergänzen, sondern auch die Vorstellung von der genaueren Form der mitgeteilten uns anheim gegeben ist, genau so verhält es sich beim unvollständigen Porträt des frühen Mittelalters. Erfahre ich, jemand sei bärtig, mit großer krummer Nase und wulstigen Lippen gewesen, so ist mir nichts über Form und Größe des Bartes, noch über dessen Farbe bekannt, ebenso wenig über die Länge der Nase noch über die Form der Krümmung und deren Stelle und endlich nichts über die Größe des Mundes. Jeder, der das obige literarische Porträt in ein ikonographisches verwandelt, wird in diesen Details vom anderen abweichen oder wenigstens abweichen können. Das trifft vollends von Teilen zu, von denen wir garnichts erfahren, also, um im Bilde zu bleiben, von Größe, Form und Farbe der Augen, den Ohren, der Haut usw. Trotzdem genügen die obigen Merkmale, um uns eine ungefähre Vorstellung vom Modell zu geben, und gestatten auch in zahllosen Fällen es von anderen zu unterscheiden, besonders wenn es sich um wenige zur Verwechslung in Betracht kommende Personen handelt.

Diese Stufe nehmen sämtliche frühmittelalterliche Porträtdarstellungen ein, sofern sie nicht nach zwei Richtungen über sie hinaus gewachsen sind: Zunächst, indem auf allen Darstellungen Bart, Nase und Lippen ganz und doch annähernd gleichmäßig erscheinen — die *besten* karolingischen malerischen und plastischen Leistungen, sowie die plastischen seit Konrad II. haben diese Stufe bereits erklommen — und ferner: indem die Zahl der übereinstimmend wiedergegebenen Porträtmerkmale derart gewachsen ist, daß der Beschauer keine Lücke fühlt, daß er also nicht gezwungen ist, aus der Phantasie zu ergänzen, es sei denn bei Plastiken die Farbe. Erst wenn das Siegel stark vergrößert würde, erst dann müßte die Phantasie zu Hilfe genommen werden. Die Siegel Friedrichs II. stehen zuerst auf dieser Stufe, die wir mit der des *vollständigen* oder annähernd vollständigen Porträts bezeichnen können.

Daß Vollständigkeit nur cum grano salis zu verstehen ist, braucht kaum betont zu werden. Denn selbstverständlich kann sie nie bis zu einer Wiedergabe der Hauptporen führen, sondern muß stets mit einer gewissen *Vereinfachung* Hand in Hand gehen. Diese Vereinfachung ergibt sich von selbst bei einer gewissen Distanz, die der Künstler sich zwischen sein Auge und das Modell gelegt denkt. Was hier noch sichtbar ist, muß dargestellt werden, was verschwimmt, kann auch auf dem Porträt als unwesentlich in Fortfall kommen. Ist einmal diese Stufe erreicht, dann ist es nicht mehr recht angängig, die übereinstimmenden Merkmale zu zählen — wir würden bei Friedrich etwa 25—30 trotz der Kleinheit der Bildfläche feststellen können — sondern dann kann es allein unsere Aufgabe sein, die *Disharmonien* aufzudecken. Übrigens ist diese Entwicklungsstufe, die ja nur ideel gegenüber der unvollständigen eine Einheit bildet, im 13. Jahrhundert noch keineswegs durchgehends erreicht, vielmehr bleibt die erdrückende Mehrzahl der Erzeug-

nisse auf der vorigen stehen. Daß auch die besten und individuellsten Porträts nicht frei von stilistischen bzw. konventionellen Zügen sind, ist selbstverständlich.

Bildet demnach die ganze behandelte Periode entwicklungsgeschichtlich eine Einheit, so sind doch selbstverständlich trotzdem Unterschiede festzustellen. Und zwar beruhen sie zunächst darin, daß in sehr verschiedener Zahl und Vollkommenheit bzw. Korrektheit die wirklich beobachteten und faksimilierten Formen an Stelle der zwar ebenfalls beobachteten, aber nur sozusagen gedächtnismäßig notierten treten. Das konnten wir in der Malerei so gut wie in der Plastik an zahlreichen Beispielen konstatieren, und es genügt daher, daran zu erinnern. Wenn etwa sämtliche Porträts eine krumme Nase zeigen, so beweist das zwingend, daß alle Künstler ihr Modell kannten. Zeigen aber die Bilder die Krümmung in verschiedener Größe und an verschiedener Stelle, so folgt daraus, daß zwar die Tatsache der Gekrümmtheit apperzipiert und verstandesmäßig registriert wurde, daß aber die richtige Kurve an der richtigen Stelle, auf die das geübte Auge der Gegenwart das größte Gewicht legt, aus technischem Ungeschick oder weil sie als unwesentlich mißachtet wurde, nur auf ganz wenigen Porträts sich findet. Bei Berücksichtigung dieses Tatbestandes, den wir bei jeder Person, von der mehrere Porträts erhalten sind, antreffen — man denke an die verschiedenen in einer Reihe von Merkmalen teils verstandesmäßig, teils schon in der genaueren Form übereinstimmenden Miniaturen Heinrichs II., an die Siegel Arnulfs von Kärnten, an Friedrich Barbarossa und zahlreiche andere — wird es uns völlig klar, wie die beiden Entwicklungsstufen ineinander übergehen, wie immer weniger Züge nur verstandesmäßig notiert werden, statt dessen die Zahl der genau nachgebildeten zunimmt, bis endlich — auf den besten Darstellungen Friedrichs II. und den verschiedenen Baumeisterporträts des 13. Jahrhunderts, aber bei keiner einzigen Miniatur dieser Periode — der Moment eintritt, wo Vollständigkeit insofern erreicht ist, als weder falsche Merkmale, noch Lücken in störender Weise in die Erscheinung treten.

Daß dieser Prozeß nicht gleichzeitig und gleichmäßig in den verschiedenen Techniken sich abspielt, liegt auf der Hand. Daher ist die Glaubwürdigkeit der Porträts verschieden zu beurteilen — abgesehen von lokalen, zeitlichen und individuellen Differenzen — je nach der Technik, in der sie ausgeführt wurden.

In der Malerei konnten wir nach der Reihenfolge untenstehende entwicklungsgeschichtliche Skala der individuellen Eroberung der einzelnen Teile aufstellen: Barttracht — zunächst nur die Tatsache der Bärtigkeit, dann die genauere Form — Frisur und Tonsur, individuelle Gesichtsform — die rassemäßige tritt bereits bei den schüchternsten Versuchen in die Erscheinung — Nase, flüchtige Modellierung des Gesichtes durch Berücksichtigung der Backenknochen, scharfer Falten und des Nasenabsatzes, endlich ungefähre Wiedergabe der Farbe von Bart und Haar. Und zwar läuft hier stets neben einer primitiven, verstandesmäßigen Andeutung der Formen eine gewissenhafte, sie nachbildende nebenher. Selbst in der Blütezeit der Malerei zu Beginn des 11. Jahrhunderts bleiben dauernd nicht individuell behandelt: Mund, Ohren, Augen und Augenbrauen, Fleischfarbe, Körperbau, Hände und Füße, sowie Farbe der Augen.

Betrachten wir nun die einzelnen Techniken der Plastik bzw. die Porträts in

verschiedenen Materialien, dann ist zu konstatieren, daß die Steinplastik erst spät — Mitte des 11. Jahrhunderts — auftritt, die Kleinplastik (inklusive Stempelschnitt) aber bis zum Beginn des 13. unbedingt führt. Hier ist es zunächst, wenn wir von den Siegeln absehen, die Goldschmiedekunst, die bereits im 6. Jahrhundert das erste Porträt, allerdings nur mit 3 wahrscheinlichen Porträtmerkmalen — neben dem germanischen Gesichtsschnitt sind beim Porträt Agilulfs wohl Bärtigkeit, lange Haare und starke Backenknochen beobachtet — hervorbrachte. Daß die karolingischen Arbeiten im gleichen Materiale mehr Ähnlichkeit aufwiesen ist wahrscheinlich, aber nicht beweisbar. Bärtigkeit, Frisur und Gesichtsform sind zweifellos individuell wiedergegeben, also mindestens 3 Merkmale. An Kunstwert unendlich höher stehen einzelne der karolingischen Elfenbeinarbeiten, bei denen bereits Form von Nase und Mund, ja Falten und Grübchen Berücksichtigung fanden. Wäre uns genügendes Vergleichsmaterial gegeben, würden wir zweifellos viel mehr konstatieren können. Aus dem einzigen Bronzewerk, der Reiterstatuette eines Karolingers, Schlüsse auf den Porträtwert dieses Kunstzweiges zu ziehen, dürfte gewagt sein. Immerhin hat es den Anschein, als seien hier eine größere Reihe beobachteter Züge feststellbar.

In der Elfenbeinschnitzerei der ottonisch-heinrizischen Periode haben wir am besten Werke bereits etwa 8 Porträtzüge festzustellen vermocht, die sich auf Frisur, Tonsur, Bärtigkeit, Gesichts- und Nasenform verteilen, und damit einen Höhepunkt erreicht, der mit dem der Porträtmalerei zusammenfällt. Was diese an Farbe voraushat, ersetzt jene durch genauere Wiedergabe der Formen.

Auch in der Goldschmiedekunst bezeichnet die 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts ein Zenith, indem wir als Maximum 11—13 Porträtmerkmale nachweisen können, die sich auf Barttracht, Gesichtsform, Haarschnitt, Backenknochen, Mund und Nase verteilen. Vielleicht fand auch schon die Form der Stirn, wie wohl auch in Elfenbein, Beachtung. Schon gleichzeitig begegnet uns hier — also über 2 Jahrhunderte früher als in der Malerei — das erste blaue Auge, allerdings noch nicht bei einem Porträt. Besonders bemerkenswert sind die ersten Ansätze einer feineren Innenmodellierung — Falten und eingefallene Wangen — am Giselakreuz. Der gleichzeitige Zellenschmelz spielt, vom Porträtstandpunkt betrachtet, eine ganz untergeordnete Rolle, desgleichen die Großplastik auch jetzt noch.

Im Stempelschnitt lassen sich bereits unter den Merovingern mit Haartracht — diese in erster Linie — Bärtigkeit bzw. Bartlosigkeit und ungefährem Gesichtsschnitt 3 beobachtete Züge feststellen. Bereits unter den ersten Karolingern ist deren Zahl auf etwa 6 gestiegen, die sich, außer auf die vorgenannten, auf Nasenform, wohl auch die der Stirn und Kopfform erstrecken. Daß noch häufig, auch noch in späteren Jahrhunderten, verstandesgemäß vorgegangen wird, daß also die Tatsache einer gekrümmten Nase etwa wohl konstatiert wird, nicht aber übereinstimmend, wo die Krümmung sitzt, welche Größe und Form sie hat, muss hierbei stets im Auge behalten werden.

Einen ersten Höhepunkt, technisch sowohl wie porträtistisch, erreichen die Siegel in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts bei bartlosen Gesichtern mit 8 Merkmalen, indem die vorgenannten ergänzt werden durch detailliertere Behandlung von Nase und Kinn. Von da ab sinkt das Niveau, bis es sich wieder um die Wende des

Jahrtausends beträchtlich zu heben beginnt, um unter Konrad II. und seinem Nachfolger, allerdings bärtigen Herrschern, eine bisher noch nicht erreichte Ähnlichkeitsstufe einzunehmen. Die jetzt ausschließlich gebräuchliche Auffassung en face kommt vor allem der Mundform zugute, so daß hierin die Siegel, wie überhaupt die Plastik, gegenüber der stilmäßigen Behandlung dieser Partie in der Malerei einen bedeutenden Vorsprung erlangen Wir können jetzt etwa 12 beobachtete Züge feststellen und das wiewohl technisch und als Menschendarstellungen betrachtet, die Erzeugnisse dieser Zeit nichts weniger als vollkommen sind, ja von den unbärtigen der späteren Karolinger überflügelt werden. Und zwar werden nicht nur die Tatsachen verzeichnet, sondern auch die genaueren Formen festgehalten von folgenden Partien: Bart, Schnurrbart, Haarschnitt, und zwar mit der Unterscheidung von gelocktem und straffen Haar, Nasenform, Mund, Gesichtsschnitt und Kopfform. Der nunmehr erreichte Status wird bei bärtigen Gesichtern nicht mehr übertroffen, wohl aber vervollkommnen sich die Siegel und Bullen als Menschendarstellungen, insofern die Proportionen besser werden, das Auge, bei den Karolingern bereits gut herausgebracht, dann zu ausdruckslosem Knopfe oder Ringe stilisiert, menschenähnlicher wird, die Innenmodellierung des Gesichtes sich verfeinert mit zunehmender Weichheit der Rundung, Kinn und Mund detaillierter herausgearbeitet werden und Backenknochen und markante Falten in die Erscheinung treten. Je weiter wir nach dem Osten Deutschlands fortschreiten, desto mangelhafter werden im allgemeinen die Erzeugnisse, womit aber natürlich individuelle Unterschiede der einzelnen Stempelschneider keineswegs geleugnet werden sollen. Nichts wäre so falsch, als anzunehmen, daß sämtliche Künstler derselben Zeit gleichwertige Produkte hervorgebracht hätten, nur ist im allgemeinen der zeitliche Unterschied größer als der lokale, beide aber übertreffen den individuellen.

Einen wesentlichen Fortschritt vom Porträtstandpunkt, besonders bei unbärtigen Gesichtern, finden wir erst vereinzelt im beginnenden 13. Jahrhundert, besonders an einigen Siegeln Friedrichs II., die gegenüber der recht homogenen Produktion der beiden vorangehenden Jahrhunderte durch die Feinheit der Modellierung — ganz abgesehen von ihrer Schönheit — eine neue Etappe der Entwicklung einleiten. Während die bisherigen Siegel — wie alle Porträts des frühen Mittelalters — ergänzungsbedürftig und unvollständig waren, begegnen wir jetzt den ersten annähernd vollständigen Porträts.

Die geringe Bedeutung des Münzporträts, das nur vereinzelt accidentiellen Wert beanspruchen kann, rechtfertigt es, wenn wir gleich zur Betrachtung der Großplastik übergehen.

Da sie dank der bedeutend größeren Bildfläche auch naturgemäß bedeutend höhere Wirklichkeitsforderungen im Beschauer erweckt, so liegt es auf der Hand, daß selbst Arbeiten, die an Zahl der Porträtmerkmale Miniaturen und Siegel übertreffen, doch einen wesentlich unvollkommeneren und ergänzungsbedürftigeren Eindruck hervorrufen als jene. Je größer der Maßstab ist, desto mehr werden uns auch Inkongruenzen zwischen zwei Porträts derselben Person stören. Andererseits werden stilistische Vereinfachungen auch mehr in die Augen fallen. Mit anderen Worten: Während ein Siegel mit etwa 8 beobachteten Zügen, wenigstens bei bart-

losen Gesichtern, einen recht individuellen Eindruck hervorzurufen vermag, wird ein Werk der Großplastik bei der gleichen Sachlage uns durchaus unbefriedigt lassen.

Dasselbe gilt bei Beschränkung auf den ästhetischen Gesichtspunkt, besonders auf die Korrektheit als Menschendarstellung. Hier werden bei dem größeren Maßstabe falsche Proportionen, schlechte Bildung von Augen, Ohren usw. viel mehr stören, als auf Miniaturen und Siegel. Eine weitere Ausführung dieser Betrachtung dürfte sich erübrigen.

Worin sich aber die Großplastiken bei aller Mangelhaftigkeit vorteilhaft von den Malereien unterscheiden, ist das fast völlige Fehlen stilistischer Züge. Der Mund wird z. B. stets so behandelt, wie es dem Künstler gerade gelingen will. Das schließt natürlich weder aus, daß jeder Künstler sich ein Arsenal bestimmter Formen beilegt, die er gegebenenfalls verwendet, noch auch, daß gewisse Schulen größere oder geringere Gemeinsamkeiten haben. Eine Uniformität aber, entsprechend der der Malerateliers, ist nirgends nachweisbar. Daß das schlanke Schönheitsideal auf die Körperbildung von Einfluß ist, genau wie in der Malerei, versteht sich von selbst. Immerhin können wir schon von den Porträts der Großplastik aus dem 12. Jahrhundert — wie bei Friedrich Barbarossa nachweisbar — eine stattliche Reihe beobachteter Züge feststellen, so daß wir sie „individuell" nennen können „bis auf diese oder jene typisch oder schematisch behandelte Partie".

Psychologisch bemerkenswert ist die Tatsache, daß erst im ausgehenden 12. Jahrhundert die menschliche Gestalt Ansehen genug erlangt hatte, um auf Grabsteinen Verwendung zu finden, während etwa gleichzeitig, aber nur ganz vereinzelt, Sterblichen die Ehre eines bescheidenen Denkmals zuteil wird. Denkmäler in unserem Sinne treten erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf und zwar ohne Porträtabsichten lediglich zur Ehrung eines längst verstorbenen Wohltäters. Aber auch auf Grabsteinen können wir dem Porträt erst seit Beginn des 13. Jahrhunderts einigen Glauben schenken und auch jetzt wohl fast nur nach Feststellung der Nebenumstände. Allerdings wagte man es nicht, einen kürzlich Verstorbenen an seiner Wohnstätte nur bildnismäßig zu verewigen, wohl aber verblaßt die Erinnerung an die authentische Erscheinung schnell, und selbst wo der Künstler das redlichste Streben hatte, kommt das Grabmal zumeist nur als abgeleitetes, weil nach einem Siegel angefertigtes Porträt in Frage.

Daß selbst bei zu Lebzeiten entstandenen Plastiken, wie den Steinporträts Barbarossas, bei denen es sich allerdings um Erinnerungsbilder handelt, die Individualisierung nur ganz äußerlich an Bart- und Gesichtsform, Frisur, Nase, Kinn, Mund und ev. Gestalt haftet, ergab ein Vergleich. Wesentlich besser war das Ergebnis bei Betrachtung des Bronzegusses, bei dem wir im Gegensatz zu 9—12 Merkmalen in Stein, 20—23 zu konstatieren vermochten. Bis auf Augenbrauen, Mund und Lippen konnten wir aber auch hier keine feinere Innenmodellierung feststellen.

Ganz ungeheuer ist der Fortschritt, zunächst vom Standpunkt der Menschendarstellung betrachtet, bei den Großplastiken des 13. Jahrhunderts. Nicht nur, daß die Proportionen eine wunderbare Richtigkeit erreichen, daß die Technik dazu heranreift, die Körperformen unter der stofflich genau charakterisierten Gewandung durchschimmern zu lassen, jetzt erst will es dem Künstler gelingen, Leben dem

Steine einzuhauchen. Zu Tausenden bevölkern die Menschen jenes fernen Jahrhunderts, Könige und Fürsten, Bischöfe und Damen, Arbeiter und Soldaten, Ritter und Fahrende die ehrwürdigen Dome und Kathedralen, ihre Gestalten, in Stein verwandelt, aber darum nicht leblos geworden, haben dem nagenden Zahn der Jahre getrotzt. Sie erzählen uns von einem Geschlecht kraftvoller Männer, kühn in der Schlacht, klug im Handel, genial im Bau gewaltiger Burgen und Kirchen, froh das Leben genießend bei heiterem Saitenspiel und Gesang und ernst die Vergänglichkeit alles Irdischen, den Gleis und Schimmer der Welt verachtend in hingebender Liebe zum Höchsten.

Doch wie steht es nun damit: haben wir es hier mit Porträts zu tun, ist das wirklich das Gesicht des regierenden Kaisers, das der Bildhauer in Stein festhielt? Ist es ein stadtbekannter Geistlicher, dessen Kopf dort als Konsole Verwendung fand?

Darauf lautet die Antwort: Gewiß sind alle jene Gestalten aus dem Leben gegriffen, zweifellos haben große Meister nach dem Modell gearbeitet und nicht nach der Gliederpuppe, aber sie haben ihr Modell nicht mit allen irdischen Schäden und Unvollkommenheiten in die Reihe der Heiligen aufgenommen, sondern sie haben es idealisiert, gesteigert und vereinfacht, denn ihr Zweck war nicht der der Porträtmäßigkeit, es war der der Schönheit und der Charakteristik.

Aber auch Porträts haben sich aus jenem herrlichen Jahrhundert erhalten, nur sind die beglaubigten nicht zahlreich, die Vergleichsmöglichkeit ist gering und die Ausführung — besonders soweit es sich um die ohnehin schon vom Porträtstandpunkt aus verdächtigen Grabmonumente handelt — zumeist mangelhaft und in keiner Weise vergleichbar mit der der Meisterwerke in unseren Domen. Unzweifelhaft steht deshalb im 13. Jahrhundert das Porträt weit hinter der idealen Menschendarstellung zurück.

Und gleichwohl haben wir auch im Porträt der Großplastik die ersten annähernd vollständigen Schöpfungen zu erblicken. Nicht nur daß man trotz aller Vereinfachung gewissenhaft Runzeln und Falten nachbildete, man verstand auch — die Baumeisterköpfe beweisen es besonders — so kraftvoll das Charakteristische zu betonen, daß wir unbedingt von einem ersten Höhepunkt der Porträtkunst sprechen müssen.

Der ganze Stein ist nunmehr bearbeitet, so daß der Phantasie zur Ergänzung nur mehr die Farbe verbleibt. Und auch diese war früher vorhanden, denn die zahlreichen Farbreste legen die Vermutung nahe, daß sämtliche Großplastiken der romanischen Periode einst in Farben prangten. Wie weit die Idealisierung im einzelnen geht, ob Augen und Ohren etwa wirklich dem lebenden Modell nachgeformt wurden, läßt sich kaum entscheiden. Wohl aber besteht ein wichtiger Unterschied noch selbst zwischen den vollendetsten Porträts des 13. Jahrhunderts und denen der Renaissance oder der Gegenwart: die Vereinfachung ist mit Rücksicht auf die Entfernung vom Beschauer zumeist recht beträchtlich. Niemals sind die feinen Fältchen um Mund und Augen, die gerade das in den Lebensstürmen verwitterte Antlitz so viel erzählen lassen von Freuden und Leiden, Siegen und Enttäuschungen, gewissenhaft modelliert. Während — wie ja in der Natur der Sache liegend — die Durchbildung der jugendlichen Gesichter ziemlich oberflächlich und deshalb unindividuell ist, beschränkt sich die der gereiften, wenn man es so nennen darf, auf

die konstruktiven Falten und Linien, die gern zum Schematisieren verleiten. Diese Vereinfachung der Ausdrucksmittel hat aber zugleich eine Steigerung der Wirkung im Gefolge, und ihr ist es zu danken, daß sich die charakteristischen Züge der Freiburger Köpfe oder Rudolfs von Habsburgs unauslöschlich unserem Gedächtnis einprägen. Diese Andeutung mag hier genügen, ihr möge die nähere Ausführung im nächsten Bande folgen.

Was endlich das Verhältnis der höchsten Leistungen der Plastik zu den entsprechenden der Malerei betrifft, so sind erstere ungeheuer überlegen. Der bedeutend größere Maßstab, die größere Leichtigkeit Körper dreidimensional nachzubilden und die größere Freiheit von Tradition und ererbtem Formelkram erklären dieses Überwiegen der Skulptur im 13. Jahrhundert vollauf. Lange sollte es ja nicht dauern, denn in gleichem Maße, wie diese schon im ausgehenden Jahrhundert und zu Beginn des folgenden verwelkte, erblühte die Malerei.

Wir verlassen hier die erste Periode, die der unvollständigen, lückenhaften Porträtkunst, deren plastischer Ausläufer bereits Werke zeitigte, die als Menschendarstellungen mit den schönsten aller Zeiten und Völker wetteifern dürfen, aber auch Porträts hervorbrachte, die uns treue und lebensvolle Bilder aus den Tagen der Kreuzfahrer, Minnesänger und Ordensstifter, wenn auch in stärkerer Vereinfachung, hinterließen, als es das Material erfordert hätte. Doch die erklommene Höhe wurde noch nicht dauernd behauptet, noch sind es vereinzelte hohe Gipfel, die sich über die Ebene erheben. Erst die Malerei der Folgezeit sollte den endgültigen, dauernden Sieg der individuellen Porträtkunst erringen.



Namen- und Sachregister.

Bei sehr häufig vorkommenden Namen und Gegenständen sind nur die wichtigsten Stellen aufgeführt. Steht „Abb." ohne nähere Angaben, dann befindet sie sich auf der Textseite. Die Prägestätten der Münzen sind nur in besonderen Fällen aufgeführt.

Ortsindex.

Enthaltend die im Text besprochenen Werke nach dem Orte ihrer Aufbewahrung. Bei häufig genannten Arbeiten sind nur die Hauptstellen angeführt.

Druckfehlerverzeichnis.

S. 145 Zeile 8 von unten statt instruktiv lies: instinktiv.
S. 155 „ 8 „ „ „ leichtes, bemaltes lies: leicht bemaltes.
S. 181 „ 21 „ oben „ 8 lies 9.

